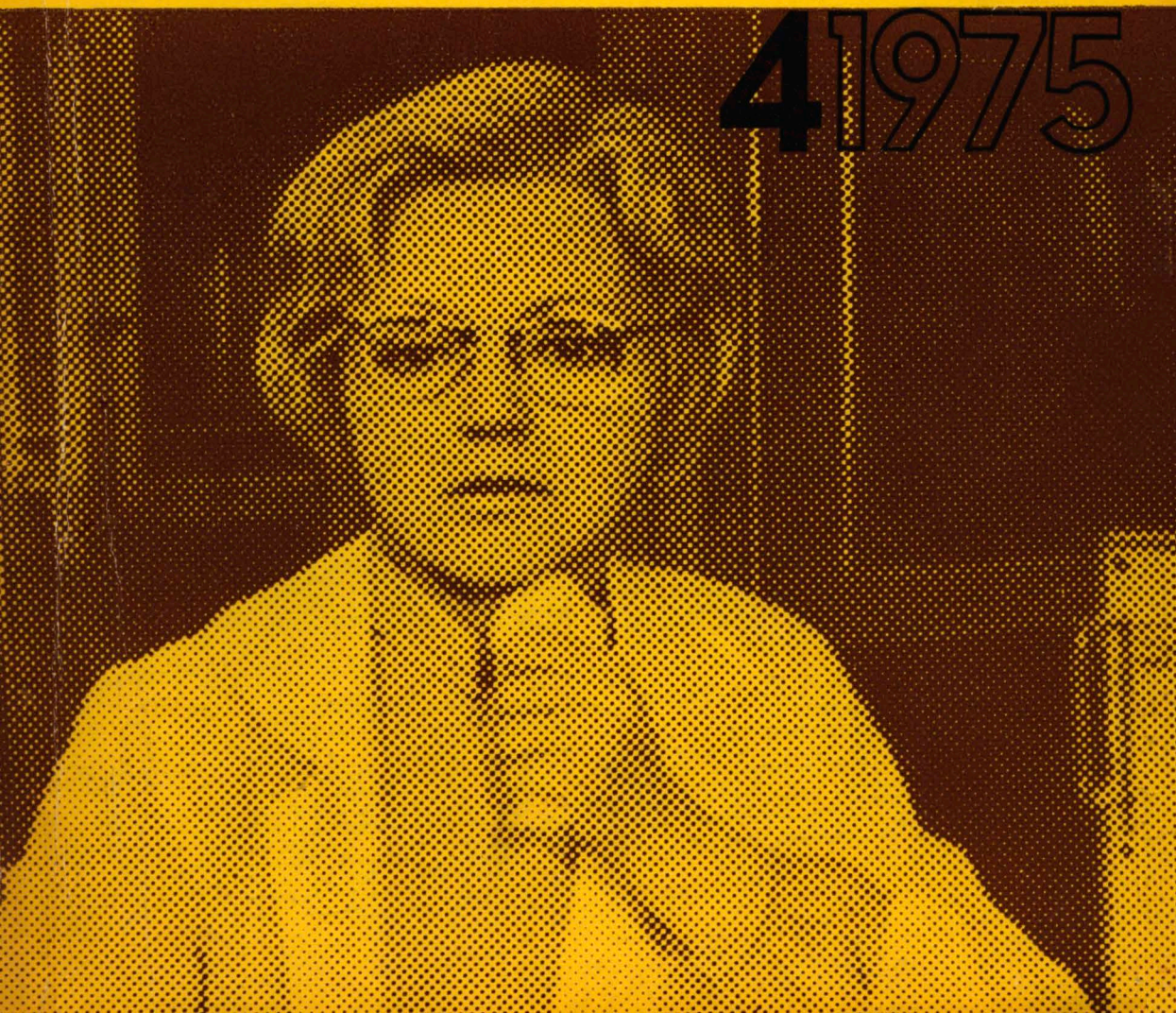
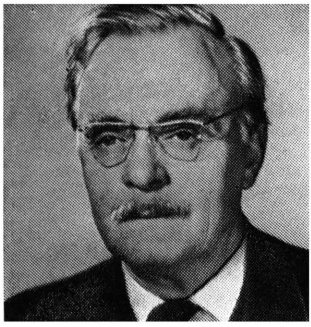
Искусство кино

4 1975

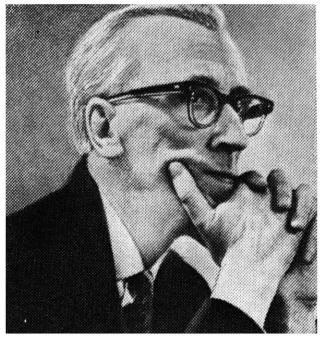


Поздравляем



с 75-летием

Никитина Федора Михайловича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося во многих кинофильмах, среди которых «Катька — бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», «Обломок империи», «Белеет парус одинокий», «Академик Иван Павлов», «Герои Шипки», «Северная повесть», «Сердце матери», «Каменный гость», «Открытая книга»

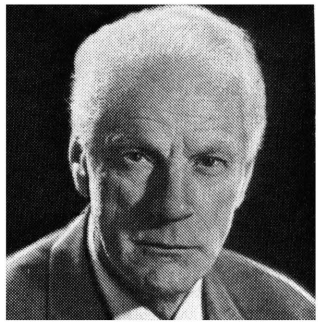


с 70-летием

Кабалевского Дмитрия Борисовича, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, действительного члена Академии педагогических наук СССР, композитора, автора музыки ко многим кинофильмам, среди которых «Петербургская ночь», «Аэроград», «Щорс», «Антон Иванович сердится», «Академик Иван Павлов», «Вольница», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро»

с 70-летием

Первенцева Аркадия Алексеевича, лауреата Государственных премий СССР, автора сценариев кинокартин «Третий удар», «Герои Шипки», «Кочубей», «Космический сплав», «Железный поток» (с Е. Дзиганом) и других



с 70-летием

Жакова Олега Петровича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, исполнителя ролей в кинофильмах «Ветер в лицо», «Полдень», «Семеро смелых», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Болотные солдаты», «Мужество», «Великий гражданин», «Нашествие», «Белый клык», «Сыновья», «Суд», «Семеро братьев Черви», «Миссия в Кабуле», «У озера» и многих других

Искусство кино

4 /1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Л. Касаткина в фильме «Помни имя свое» (режиссер С. Колосов, «Мосфильм», СССР — творческое объединение «Иллюзион», ПНР), 1974.

Содержание

Великой Победе посвящается

Вечная тема

2 М. Литвяков — Долг перед прошлым и будущим
4 Ю. Чулюкин — Истоки героизма
6 Р. Батыров — Защищенные подвигом
7 Е. Учитель — Нет безымянных героев
9 Л. Попов — Мирная земля Волгограда
10 В. Лысенко — Связь времен
12 Феликс Соболев — Факт истории — судьба народная...
13 В. Соколов — Память сердца
15 Ю. Герман — Эхо войны
16 И. Гелейн — Я сегодня вернулся с войны

Современность и экран

19 — Высокая ответственность перед партией, перед народом
23 Е. Загданский — Цель и средства

Новые фильмы

36 Н. Суменов — Встреча с героем
43 Евгений Вейцман, Лидия Гурова — Портрет русского ученого
50 В. Кичин — Чрезвычайное происшествие
59 Людмила Донец — Дни и сны
73 А. Липков — От своего лица

Теория и история

85 Ю. Ханютин — НТР, человек, кинематограф
101 В. Баскаков — В лабиринтах элитарной и массовой культуры
116 А. Лебедев — Кинолетописцы Великой Отечественной войны

Не архив — арсенал!

126 — Фильмы-бойцы

Интервью между съемками

130 Н. Рыбников — Двадцать лет спустя
131 Ю. Назаров — Ждать и верить

За рубежом

132 Иштван Немешкюрти — Путевка в жизнь
141 — Пять вопросов Золтану Фабри
145 Феликс Мариашши — Снимаю в Ленинвароше
151 Н. Игнатьева — В Сан-Себастьяне шел дождь...

Сценарий

169 Семен Днепров — Фронт без флангов
192 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Devoted to the Great Victory

The Immortal Theme

Michail Litviakov — In the Debt to the Past and Future (page 2).
Yury Chuliukin — The Sources of Heroism (page 4).
Ravil Batirov — Defended by the Feat (page 6).
Efim Uchitel — There Are No Anonymous Heroes (page 7).
Leonid Popov — The Peaceful Land of Volgograd. (page 9).
Vitalij Lisenko — The Connection of the Times (page 10).
Felix Sobolev — The Historical Fact — the Fate of the Nation (page 12).
Victor Sokolov — The Heart's Memory. (page 13).
Yury German — I Am Back from the War Today (page 16).
Filmmakers devote their articles to the 30-th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War and talk about the sources of the war—theme in their work.

The Time and the Screen

High Responsbiility before the Party and People (page 19).
The meeting of Moscow filmmakers.
Evgeny Zagdanskij — The Aim and the Means (page 23).
Thoughts about the methodology of science films.

New Films

Nikolaj Sumenov — Meeting With the Hero (page 36).
Review of the film «To the Last Minute» (Odessa Film Studios, 1974).
Evgenij Veitsman — Portrait of the Russian Scientist (page 43).
Lidia Gurova — Review of the film «I Serve My Country» (Lennauchfilm, 1974).
Valery Kichin — The Extraordinary Event (page 50).
Review of the films «The Northern Rapsody» and «The Great Attraction» (Mosfilm, 1974).
Ludmila Donets — Days and Dreams (page 59).
Review of the film «To Dream and Live» (Kiev A. Dovzenko Studios, 1974).
Aleksandr Lipkov — In One's Own Name (page 73).
Review of the film «The Song about the Loving Ones» (Mosfilm, 1974).

Theory and History

Yury Haniutin — Technological Revolution, Man, Cinema (page 85).
Article about the influence of the technological revolufion on the cinema.
Vladimir Baskakov — In the Labyrinths of «the Culture for the Elect» and «the Mass Culture» (page 101).
Article about the problems of studying the foreign cinema.
Aleksej Lebedev — Cineastes—Chroniclers of the Great Patriotic War (page 116).
(continued, beginning see in nn. 2, 3, 1975).

Not Archives But An Arsenal!

Films-Fighters (page 126).
(continued, beginning see in nn. 1, 2, 3, 4, 1975).

Interview Between the Shots

Nickolaj Ribnikov — Twenty Years After... (page 130).
Yury Nazarov — To Wait and Believe (page 131).

Abroad

Ishtvan Nemeshkurti — A Start in Life (page 132).
About the certain tendencies in the development of new Hungarian cinema and the influence of the Soviet films on the cinema of Hungaria.
Five Questions to Zoltan Fabri (page 141).
Interview with the prominent Hungerian filmmaker.

Felix Mariashi — I Am Shooting in Leninvaros (page 145).
Story of the outstanding Hungarian filmmaker about his last shots.

Nina Ignatieva — It Was Raining in San-Sebastian... (page 151).
Notes about the XXII International Film Festival in San-Sebastian.

Script

Semen Dneprov — Front Without Flanks (page 169). (ending).
Filmography (page 192).

© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 20/I — 1975 г. А04645 Подписано к печати 17/III-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 54750 экз. Заказ 3563. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Вечная тема

Близок тот час, когда прозвучат орудийные залпы в честь великого праздника 30-летия Победы советского народа над германским фашизмом. Тридцать мирных лет прошло с того дня, когда был подписан акт о капитуляции гитлеровской армии, а память о войне, о народном подвиге живет, не угасает в сердцах людей.

И кинематограф, поднявший эту тему в первые же месяцы сражений, продолжает вновь и вновь обращаться к суровым и грозным военным событиям, чтобы не только запечатлеть время тяжких испытаний, но показать силу духа, мужество народа, его несокрушимую волю, которые привели нас к великой Победе.

«Советский народ,— подчеркивал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев,— с честью выдержал суровое испытание войны. Враг был разбит, повержен. Наш замечательный народ, народ-герой, народ-богатырь высоко поднял над планетой и победно пронес сквозь огонь военных лет овеянное славой ленинское знамя, знамя Великого Октября, знамя социализма».

О подвиге советского народа, о стойкости его духа создано множество кинопроизведений. Некоторые из них прошли в боевом строю свой путь, помогая фронтовикам и людям тыла в их борьбе и труде. Сейчас эти картины выходят снова на экран — фильмы военных лет, боевые товарищи советских воинов.

Первые послевоенные фильмы, произведения, созданные спустя десять — тридцать лет после Победы, все они были устремлены к одной цели: показать самоотверженную любовь народа к своей Родине, его веру в жизнеспособность и несокрушимость первого в мире социалистического государства, раскрыть в полной мере героические свершения людей, руководимых Коммунистической партией.

В Постановлении ЦК КПСС «О 30-летии Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов» говорится, что «советский народ и его доблестные Вооруженные Силы под руководством Коммунистической партии нанесли сокрушительное поражение гитлеровской Германии и ее сателлитам, отстояли свободу и независимость социалистического Отечества, осуществили великую освободительную миссию, с честью выполнили свой интернациональный долг».

Этой исторической роли советского народа посвящены новые кинопроизведения, которые выходят ко дню 30-летия Победы: «Они сражались за Родину», «Блокада», «Пламя», «Фронт без флангов», «Помни имя свое», «Под каменным небом», «Соколово» и другие художественные ленты. Выпускается также ряд документальных картин.

Конечно, этим не исчерпывается работа над военным материалом, над темой борьбы советских людей с фашистскими захватчиками — вечной темой советского киноискусства. В павильонах киностудий, на съемочных площадках, в монтажных сейчас готовятся новые фильмы, которые посвящены 30-летию великой Победы.

Мы попросили режиссеров-постановщиков рассказать о своих замыслах, о том, что заставило их сегодня обратиться к военной теме.

М. Литвяков

Долг перед прошлым и будущим

Война уходит в прошлое, война остается с нами. Для Ленинграда и ленинградцев война — это особая боль. В День Победы сотни тысяч жителей идут к мемориальному Пискаревскому кладбищу, чтобы почтить память родных и близких, отнятых жестокой блокадой. На гранитных плитах неизвестных жертв остаются в этот день венки, живые цветы и маленькие кусочки хлеба. Это дар выживших тем, кто делился с ними в трудную годину военного лихолетья последним, самым дорогим и горьким куском блокадного хлеба. Это память сердца, самая дорогая и долгая память.

Она существует и в наших сердцах, в сердцах поколения, чье детство совпало с военными годами. Война гремела на фронтах, но ее суровое дыхание чувствовали все, как бы далеко они ни находились от огненного рубежа. Любой из нас, мальчишек 40-х годов, хранит свой образ войны: жестокие бомбежки, разбитые поезда, ужас и любопытство, слитые вместе.

Но память хранит и другое, незабываемое. Прекрасный день, когда пришла Победа. Да, для нас еще долго после 9 мая 1945 года Победа была синонимом слова «праздник». Ленинград встречал День Победы как праздник самый личный, самый выстраданный. Слезы радости и горечь утрат. Триумфальные арки победителей. Салют на Неве — от грохота орудий сыпались стекла в домах. Ракеты озаряли Неву и шальных от счастья людей. Так слились в моем мальчишеском восприятии испытания военных лет и праздник Победы, слились в единый образ подвига нашего народа.

Сейчас, в преддверии 30-летия знаменательного Дня Победы над фашизмом я работаю над лентой, которую мы назвали «Знаменосцы Победы». Вместе со сценаристом М. Ю. Мильманом мы хотим рассказать об особом батальоне, сложившем к подножию Мавзолея на Красной площади в 1945 году на параде Победы знамена побежденного рейхстага. Все помнят этих молодых красивых парней, героев из героев, которые представляли на параде все рода войск, участвовавших в войне. Но, видимо, мало лишь повествования о сложившихся судьбах героев. Сама дата — 30-летие Победы — заставляет трактовать тему ленты, выраженную в названии, более расширенно, более масштабно. Ведь для того, чтобы наши герои пронесли по Красной площади знамена победы, тысячи и сотни тысяч безымянных героев несли это знамя будущей Победы в отчаянных схватках под Москвой, в героическом противостоянии Ленинграда, в стремительном наступлении на Запад, на Берлин.

Нам хочется, чтобы картина стала своеобразным реквиемом советскому воину, верившему в Победу всегда и сложившему голову во имя справедливости этой веры. Нет земли более политой кровью, чем русская земля. И нигде нет такого количества памятников. Но самым верным хранителем памяти о тех днях стали человеческие сердца. Именно к ним обращен наш будущий фильм.

Не было в моей творческой практике случая, чтобы обращение к дням прошедшей войны не вызвало отклика у зрителей. Они восхищались горьким мужеством Ирины Егоровны Гаденовой, которая проводила на Сталинградский фронт четырех сыновей и троих не дождалась, расспрашивали о судьбе «человека из легенды» — Ф. Орлова, четырежды бежавшего из плена, пережившего свою смерть, который встретил Победу партизаном, с оружием в руках. Гаденова и Орлов были одними из героев моей картины «Люди земли Кузнецкой». Иные, суровые и гневные, письма получил я как отклик на фильм «Без срока давности», где речь шла о карателях, предателях, которым нет прощения никогда, как бы далеко ни уходили в прошлое их преступления.

Нет, память не утрачивает остроты. Она живет больной раной в постоянных рубриках наших газет: «Ищу потерянных родителей», «Откликнитесь, однополчане!», в трепетной надежде на встречу, обретение утраченных родных. Вот и недавно пришло письмо из Куйбышевской области. Одна женщина узнала среди кадров отдыхающих солдат из фильма «Без срока давности» своего мужа, пропавшего без вести в 1942 году. Кадр безымянный, мне трудно ей ответить. Но острота внимания, с которой люди вглядываются в кадры фронтовой хроники, заставляет еще раз сказать «спасибо» авторам этих кадров — фронтовым операторам. Они приходят к нам кадрами трудовой окопной жизни, стремительными бросками атак, неприхотливым солдатским бытом, радостными встречами в

«Знаменосцы Победы»

освобожденных городах и селах.

Разглядывая сейчас на монтажном столе материал, снятый в годы войны на фронте, я всякий раз прикидываю, как, в каких условиях снимали операторы. Мне кажется, они владели не только особым профессиональным чутьем, но и глубоким журналистским даром извлекать из фронтового материала доступные и волнующие образы, в которых заключена истинная правда войны.

Поэтому и сейчас тревожит нас запечатленный фронтовыми операторами миг войны, полный тяжких испытаний и ликующих мгновений победного наступления.

Миг бесконечно человеческий. Таким увидели этот миг операторы-хроникеры. Мы видим войну их глазами. И я выражаю им, сегодняшним моим поседевшим коллегам, бывшим молодым фронтовым репортерам, свою от души идущую благодарность. Думаю, на праздник Победы они наденут свои боевые награды и примут наши поздравления. Они и сейчас в строю, как в строю снятые ими кадры войны.

Хроника остается неисчерпаемым кладезем человеческих судеб, острых наблюдений. Благодаря фронтовым операторам сложился человеческий образ войны.

Делая фильмы о войне, нельзя забывать именно об этом человеческом содержании военных сражений, а не только о точности историографии. Мы хотим сделать фильм, обращенный к эмоциям зрителей, со структурой, близкой поэтической.

Наша картина обращена ко всем поколениям: к людям старшего поколения, пытливо всматривающимся в кадры старой хроники, как в воспоминания своего прошлого, и к моим сверстникам, хранящим свой образ войны, и к веселым ребятам с гитарами, что родились в первое десятилетие после Победы, и к моему сыну, еще играющему в солдатики. Мы в долгу перед памятью участников войны. Но мы в долгу и перед новым поколением, выросшим в пору, когда благодаря усилиям нашего правительства и партии мир стал не только надеждой, но и реальностью планеты.

Ю. Чулюкин

Истоки героизма

Каждый человек, прошедший войну, долго (наверное, всю жизнь) живет воспоминаниями о том времени, когда он вместе со своим народом отстоял будущее страны, мира. С годами, отдаляющими от нас это историческое событие, воспоминания о нем становятся, пожалуй, все более сокровенными, личными. Оттого тема войны не иссякает в нашем искусстве, материал войны не остывает.

Война... С нею связаны горе, боль и надежда, страх потерь, их тяжесть, горькая радость фронтовых встреч и обжигающее счастье боевых побед... Но какие бы тяготы, лишения, неудачи ни выпадали в те суровые годы на долю людей, они жили тогда одним — непоколебимой верой в силу страны и ее народа. Об этом удивительном чувстве солидарности, общности помыслов и стремлений, о народном подвиге снято много фильмов, самых разных по жанру: от кинокомедий до грандиозных эпических полотен.

Выбор жанра здесь целиком зависит от того, с какой стороны подходит режиссер к решению волнующей темы — война в жизни человека.

Народная война — это особый жизненный материал. В испытаниях войны особенно остро выявляются качества человека, связанные с природой того общественного строя, в условиях которого он сформировался — патриотизм, душевная стойкость, способность на подвиг, на героический шаг.

Кровопролитная битва с фашизмом необычайно резко способствовала росту самосознания народа. Об этом замечательно просто и убедительно написал Алексей Толстой в своем рассказе «Русский характер», что кажется прост человек, а как пошлет судьба испытание, и откроются в нем силы несметные...

Снимать фильм о войне это значит раскрыть тему героизма наиболее полно, в ее истоках и развитии, в ее кульминациях.

Последний день мира и первый день войны... Первый бой и первая боль. Человек становится солдатом. Или — солдат становится человеком... Последний день войны и первый день мира. Вот те высоты темы, с которых особенно хорошо виден Человек.

Фильм «И на Тихом океане...», поставленный по мотивам известной пьесы Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69», был для меня началом разговора о природе народного героизма, о социальной справедливости той борьбы, на которую поднялся народ. Мне хотелось передать экранными средствами то, что было замечательно точно показано в пьесе Вс. Иванова, показать, сколь органичным, внутренне обусловленным явился исторический поворот нашего народа к революции, к социализму.

В центре того фильма был рассказ о судьбе героя вымышленного. А в своей новой работе (картина условно называется «Родины солдат») я обратился к образу реальному — к легендарному герою Великой Отечественной войны Дмитрию Михайловичу Карбышеву.

Меня чрезвычайно увлекла задача воплотить на экране образ генерала Карбышева. Ведь Карбышев в аду фашистского плена не был героем страдающим, он был героем действующим, побеждающим. Он поддерживал в своих товарищах по плену моральный дух, веру в победу, активно участвовал в организации побегов, срывал вербовку наемников в так называемую «армию» генерала Власова.

Фашисты прекрасно знали, кто такой Карбышев. В тридцатые годы в германском Генеральном штабе зачитывались его статьями о линии Мажино, внимательно изучали другие его научные работы. Многие немецкие офицеры учились по его учебникам. Они прилагали максимум усилий, чтобы попытаться заставить Карбышева перейти на их сторону. Им нужен был не только его большой военный талант, но и тот высокий авторитет, которым Карбышев пользовался среди советских солдат и офицеров. Для того, чтобы толкнуть генерала на путь предательства, враг использовал все средства: угрозы, обещания, запугивания, пытки, шантаж; враг пытался спекулировать и на том, что Карбышев был подполковником царской армии. Ему сулили пост начальника штаба в «Русской освободительной армии» под командованием Власова, сам Власов предлагал Карбышеву «пост министра обороны в будущем русском правительстве». Генерал фон Раубен, ведающий фортификационными работами, старался заполучить Карбышева в свое ведомство... Все эти попытки были напрасны — советский генерал остался верен Родине.

Работу над сценарием фильма «Родины солдат» мы с Александром Гороховым начали

«Родины солдат». Фон Раубен — В. Осенев, Карбышев — В. Седов

около восьми лет назад. Нам пришлось пользоваться свидетельствами очевидцев — встречаться со многими людьми, бывшими вместе с Карбышевым в фашистском концлагере.

По первому сценарному варианту получался традиционный биографический фильм: в хронологическом порядке рассказывалось об участии Карбышева в гражданской войне, о его встрече с Михаилом Васильевичем Фрунзе, о других, наиболее крупных событиях в жизни генерала. Карбышев был показан в кругу семьи, во время занятий в академии, на испытаниях новой военной техники... Но потом мы решили отказаться от этих эпизодов и сосредоточить внимание на одном — на пребывании Карбышева в плену. Почему?

Последние 1420 дней жизни Дмитрия Михайловича Карбышева стали самыми яркими страницами в его биографии, беспримерным подвигом, навсегда вошедшим в историю, как высшее проявление патриотизма, присущего всему советскому народу. За этот подвиг в 1946 году Карбышеву посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза.

Мы стремимся показать Карбышева как одного из руководителей лагерного подполья, как организатора антифашистской борьбы. Шире теперь разработана линия взаимоотношений Карбышева с врагами — фон Раубеном, Власовым, комендантом лагеря. В частности, появилась сцена встречи Карбышева с Власовым.

Основная коллизия необычайно трагична, здесь нам ничего не нужно было сгущать, специально драматизировать. Важно было другое: суметь в этой истории, насыщенной чрезвычайными событиями, как можно глубже исследовать характер. Так, чтобы подвиг не остался далекой недосягаемой легендой, а воспринимался как предельно органичный для нашего героя, как единственно возможный, естественный для него поступок.

В такой трактовке особое значение приобретает среда, эпизодические образы. Они не должны оставаться на положении статистов, дежурных, проходных фигур. Необходимо, чтобы зритель увидел живых людей со своими личными судьбами, которые тоже по-своему объяснят зрителю величие народного подвига.

Я хочу, чтобы речь в фильме шла не только о долге перед Родиной, но и о чувстве Родины. Чувстве таком же сокровенном и интимном, как любовь к самым близким людям.

Работая над фильмом, мы добивались возможно большей достоверности, в частности, достоверности в передаче атмосферы жизни нацистских лагерей.

В заключение несколько слов о тех, с кем я тружусь над картиной. Как я уже говорил, сценарий написан мною в содружестве с кинодраматургом Александром Гороховым, оператор — Михаил Коробцев, главный художник — Петр Киселев, композитор Кирилл Молчанов. В роли генерала Карбышева снимается актер Воронежского драматического театра имени А. Кольцова Владимир Седов, в остальных ролях — Юрий Назаров, Борис Гусаков, Виктор Шульгин, Юрий Дуванов, Маргус Туминк, польские артисты Здеслав Ковальчик, Эмил Карэвич, а также Владимир Осенев, Юрий Померанцев, Николай Прокопович и другие.

Все мы, работающие над этой картиной, отчетливо сознаем ответственность перед светлой памятью героев Великой Отечественной войны и перед тем молодым поколением, к которому обращен наш фильм.

Испытания, что выпали на долю Карбышева, мог выдержать только человек, глубоко и беззаветно верящий в окончательную победу советского народа, в торжество света и разума.

Р. Батыров

Защищенные подвигом

Скоро уже тридцатый раз наступит праздник 9 мая. Тридцатый раз прогремит салют в честь тех, кто победителем вернулся с фронта. И в память тех, кто погиб на полях сражений.

Мои дети видят войну уже с солидной дистанции. Она стала уже историей. Но интерес к ней не иссякает.

Вновь и вновь обращаются к событиям, фактам войны писатели, художники, поэты и, конечно же, мы, кинематографисты. Почему? На это, наверное, каждый ответит по-своему. Мне лично кажется, что понять во всей полноте сегодняшний день жизни можно, лишь оценив уроки истории.

Кто-то сказал, что в дни испытаний история заглядывает людям в глаза, словно проверяя нашу готовность сражаться во имя высоких нравственных целей. Великая Отечественная война явилась суровым испытанием, противоборством жизни и смерти, противоборством высоких и низменных идей, духовной красоты и бездуховности.

Мое поколение выросло в годы войны, и каждый день из того календаря для меня свят и дорог. Я жив сегодня, воспитываю детей, работаю — снимаю картины. Но помню: за это заплачено очень дорого. Мой отец не вернулся с войны. И подвигом своим заслонил меня от смерти. Память о тех, кто не вернулся с войны, — это обнаженный нерв моей совести. Вероятно, этим и объясняется мое личное пристрастие к военной теме. Я хочу заразить своим волнением, своими чувствами молодое поколение. Потому что без ощущения исторической ретроспективы не может быть ясного понимания исторической перспективы.

Я уже снял две картины на военном материале — «В 26-го не стрелять» и «Яблоки 41-го года». И хотя герой первого фильма — человек, выполняющий задание на особом участке, это разведчик Саид Исламбек, а герои второго — рядовые колхозники, везущие на фронт для воинов яблоки своего урожая,— в обоих случаях людьми руководило высокое патриотическое чувство, чувство осознанного долга перед Родиной, перед народом. Я думаю, что чем глубже при этом удается показать в наших фильмах меру личной ответственности, степень душевной отдачи человека, тем сильнее звучит тема всенародного подвига, всенародного участия в великой исторической победе 45-го года. А отсюда для меня органично вытекала и тема интернационализма, дружбы народов нашей страны. Не было нужды вводить ее специально — ведь вся линия фронта и тыла, от севера до юга, была линией интернационального единства.

В своей новой картине «Незабытая песня» (сценарий Д. Холендро и Ф. Ходжаева) мы рассказываем достаточно локальную, но не однозначную историю. Солдат-узбек постигает простые и вечные истины: любовь, человечность, людскую доброту... Он узнает других людей и познает в себе те свойства души, что делают человека способным противостоять разрушительной энергии войны. В Белоруссии, в партизанском отряде мужает наш герой. Он формируется как человек, как воин рядом с добрыми и сильными духом людь-

«Незабытая песня». Саттар — Р. Сагдуллаев

ми. Он полюбил белорусскую девушку. Она погибла. Это невосполнимая утрата. Мы кончаем картину на грустной ноте. Но утрата что-то прибавляет человеку. Трудно объяснить — что и как. Человек, не по годам повзрослевший, возвращается к мирной жизни. Теперь он знает ей цену.

Герои фильма молоды. Они выбраны такими не зря. Их переживания, мысли, темперамент должны быть понятны молодежи сегодняшнего дня, они должны говорить со своими сегодняшними сверстниками на одном языке.

Картину «Незабытая песня» мы снимали в Белоруссии. Съемки совпали со знаменательным событием — празднованием 30-летия освобождения республики от фашистского ига. И там же мы узнали, что Минск стал городом-героем. Вся республика в те дни была наполнена особой атмосферой радостной приподнятости, которая передалась и нам — членам съемочной группы.

Прошлое живет... Живет память... И свежи, не угасли чувства, связанные с великими событиями тридцатилетней давности. Я это видел на улицах праздничного Минска, вглядываясь в лица прохожих.

И это же я испытал во время работы с белорусскими актерами, с участниками массовых сцен.

Мы снимали эпизод, в котором оккупанты ведут на виселицу военнопленного солдата-узбека. На площадь сгоняют жителей города. Я уже собрался дать задание массовке, приготовился объяснить ситуацию, показать, как надо реагировать, куда двигаться и т. д. Но, взглянув на площадь, понял: эти люди все знают лучше меня — они это пережили сами. Все это было в них ж и в о.

О людях, для кого торжество праздника Победы круто замешано на горечи воспоминаний, кто отдал лучшие годы жизни во имя сегодняшнего дня мира, света и справедливости,— об этих людях наша картина.

Е. Учитель

Нет безымянных героев

Есть в практике документалистов такое выражение: «поиск героя». Героя можно искать на сельских дорогах и в заводских цехах, среди уличного потока и в школьных классах. Советские люди, занятые сегодня напряженным созидательным трудом,— достойные герои наших документальных лент. Но порой мы, документалисты, становимся исследователями для того, чтобы найти имя герою из прошлого. Наши киноархивы хранят драгоценные страницы истории, запечатленные на пленке, но в них действуют не безымянные люди. Открыть их имя для истории и наших дней — увлекательная и почетная задача. Помню, в работе над лентой «Подвиг Ленинграда» мы потратили немало усилий на то, чтобы неизвестные герои из старых военных кадров обрели имя, стали историей нашей страны, нашего города. Долгие поиски в архивах, адресных столах, расспросы очевидцев, свидетелей, путь надежд и нередких разочарований и, наконец, удивительная минута: безымянный солдат в окопе у Пулковской башни оказывается профессором Огородниковым, с оружием в руках защищавшим свою обсерваторию. Такими открытиями стали многие герои картины «Подвиг Ленинграда». Впервые в фильме зрители увидели трагический дневник Тани Савичевой, дневник страдания и мужества блокадного Ленинграда, воплощенного в хрупком облике маленькой девочки. Снятая в годы блокады раненная осколком снаряда маленькая девочка Женя Бать в картине «Подвиг Ленинграда» показана уже студенткой Ленинградской консерватории.

Но история не заключена лишь в кинокадрах прошлого, она живет, продолжается в реальных человеческих судьбах. Поэтому мы с такой настойчивостью исследуем сегодняшнюю жизнь героев прошлого. На сопоставлении фактов из жизни, прошлой и настоящей, конкретных людей еще ярче видна грандиозность развития нашей страны.

И хотя теперь нас встречает человек немолодой, но его реальность, достоверность его судьбы является убедительным аргументом в нашем рассказе. Так поиск «героя из кадра» стал властной потребностью нашей работы над документальным фильмом о войне.

Сейчас у нас идет параллельно работа над двумя картинами, связанными между собой по материалу. Обе они посвящены городу Ленина. Первый фильм — это полнометражная лента о судьбе Ленинграда за 50 лет, что прошли со дня присвоения городу имени великого вождя. В тот далекий 1924 год рабочие Пет-

«*Верность*»

рограда дали клятву верности имени Ленина, идеям его партии: «Без Ленина — по ленинскому пути». Мы стремимся сделать фильм размышлением о жизни прошлого в днях и делах сегодняшних. И, конечно, эта связь будет воплощена в человеческих судьбах. Есть в картине и новелла о дне войны, который совпадает с датой освобождения города от блокады.

Вторая лента к юбилейным дням 30-летия Победы расскажет о Ленинграде — городе-герое. Я назвал картины, связанные по материалу. Но, видимо, их близость более глубока, более органична. Город-герой Ленинград — это также человеческие судьбы. Но в этой ленте мне хотелось бы не столько сосредоточиться на индивидуальных биографиях, сколько попробовать воссоздать цельный образ выстоявшего города и народа. Поэтому мы не будем углубляться в подробности этапов героической обороны — они уже достаточно известны советскому зрителю. Хотелось создать выразительное, правдивое произведение, где факты и события прошлого взаимодействуют с днем сегодняшним. Мы предполагаем использовать в звуке подлинные документы, дневники и свидетельства тех лет, которые контрапунктически будут сочетаться с современными кадрами.

Такой замысел неизбежно повлечет поиск более сложной структуры всего фильма. Видимо, ушло время исторических картин, построенных по принципу простой хронологии. На первый план выступают новые задачи образного осмысления материала фронтовой хроники. И здесь открываются широкие возможности самостоятельной авторской интерпретации прошлых событий и их современного восприятия. Успеха достигают лишь те, кто смело ищет в документальном материале основу для создания выразительного художественного образа, а не слепо идет за документом. Конечно, я не призываю к бездоказательной трактовке архивной хроники или к чрезмерно «смелому» вмешательству в процесс фиксации дней сегодняшних.

Нельзя забывать, что мы оставляем будущему документы истории. Поэтому документальное кино должно быть кристально чистым. Один метр фальши уничтожает доверие ко всему материалу.

Однако все сказанное не отнимает у нас, документалистов, возможности и обязанности образной трактовки действительности. Думается, подвижность, гибкость выразительных средств документалистики позволяют создавать глубокие и убедительные образные документальные произведения без утраты главного их качества — достоверности.

Особенно это положение важно, когда речь идет о фильмах, посвященных героическому подвигу Советской страны в годы Великой Отечественной войны. Тема же эта неисчерпаема, ибо связана с живым многообразием человеческих судеб и характеров нашего народа.

Л. Попов

Мирная земля Волгограда

Я был слишком мал и не помню войны. Но навсегда врезались в память дни, когда вернулся с фронта отец. Как завидовали мне сверстники! Ведь грудь моего отца-фронтовика украшали ордена и медали. И он вернулся с войны домой живым.

Я помню свой родной Белгород, погруженный в руины, где мы играли в войну. Как собирали латунные гильзы, снимали радиаторы с обгоревших танков и машин, чтобы сдать цветной металл. И друзей-мальчишек, которые погибли (уже после войны) от мин, гранат и снарядов, оставшихся в белгородской земле.

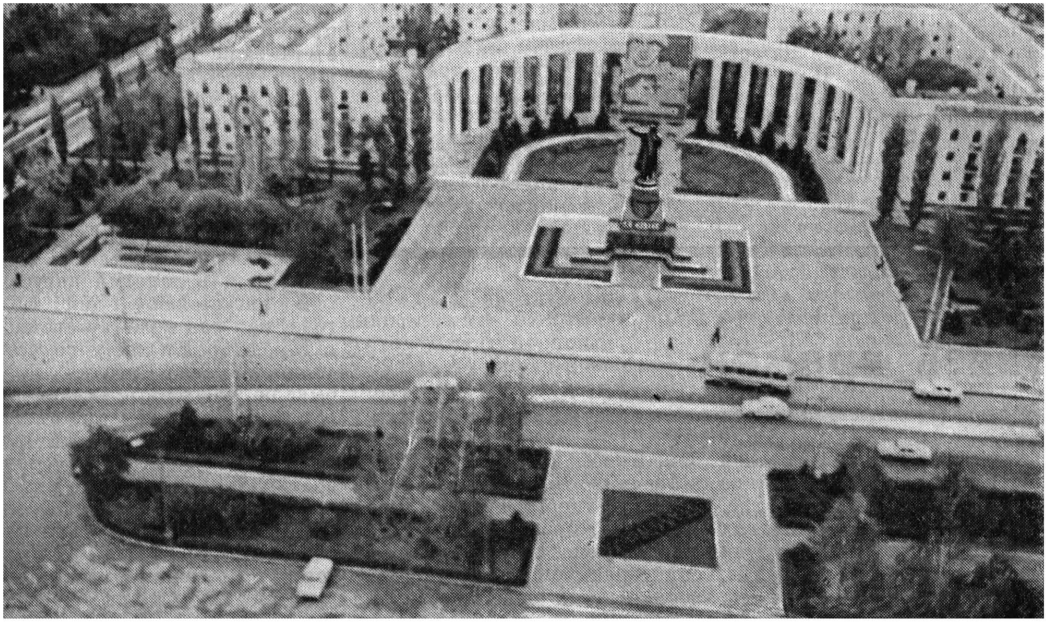
Я помню огромное поле у деревни Яковлево, где в дни войны прогремела жестокая битва... Я пытался сосчитать обгоревшие танки — двести, двести пятьдесят... не смог.

Много позже, уже будучи студентом ВГИКа, я жадно углублялся в старые газеты и журналы, читал воспоминания специалистов о войне наших и зарубежных. И пытался разобраться для себя, почему фашистские армии, подойдя к Москве и Волге, вынуждены были повернуть обратно, почему, несмотря на все лишения и трудности, мы победили... Из всех статей, заметок, изученных мною, воспоминаний участников войны осязаемо возникло огромное, ни с чем несоизмеримое мужество советского народа, его непоколебимый моральный дух.

Во многих печатных материалах о войне повторялось сказанное на всех языках мира одно и то же слово «Сталинград»... И боль и гордость наша...

Участники войны. историки, журналисты, видные полководцы изучали все перипетии сражения на Волге, значение и роль этой великой битвы с фашизмом, которая явила собой пример героизма и мужества советского народа и стала переломным этапом в Великой Отечественной войне.

«Город-герой — Волгоград»



Тогда я не предполагал, что спустя тридцать лет после Победы над фашистской Германией именно мне выпадет честь сделать фильм об этом городе.

Много написано об обороне Сталинграда, о Сталинградской битве, закончившейся победой советской военной мысли и советского народа. Сегодня уже сделано немало фильмов, отразивших события тех трудных для этого героического города военных дней. Лучшим, на мой взгляд, является «Память» Григория Чухрая. Можно ли к этому добавить еще что-то?

Вдохновила меня, вселила надежду в плодотворность работы первая встреча с героическим, ныне мирным городом, протянувшимся на 80 километров вдоль великой русской реки от Волжской ГЭС до Волго-Донского канала. Эта мирная земля бережно хранит память о павших героической смертью защитниках города, тех, кто сражался здесь в грозные военные годы. Нескончаемый людской поток — на Мамаевом кургане, на площади Павших борцов, «на острове Людникова»... И у каждого памятника — живые цветы. Ранним утром, когда все спят, я видел, как убирают эти цветы, не оттого что они завяли — просто нужно освободить место, ибо грядущий день принесет новые.

Есть ли еще город, где так же свято чтут память павших защитников?

В который раз я перечитывал книги о прошлом и настоящем города. Встречался, беседовал с людьми, просто бродил по улицам... От нахлынувших мыслей и чувств не мог уснуть ночью...

Был пасмурный осенний день, шел дождь. Я отправился в музей обороны Сталинграда — знакомая экспозиция, знакомый голос экскурсовода. На обратном пути в Комсомольском парке остановился у могилы генерала В. А. Гладкова. Плита из красного гранита, вокруг зеленый мох, барельеф на плите, цветы и надпись: «...героически погиб в бою за Сталинград». Только что в музее я видел шинель генерала, продырявленную осколками. Дождь усилился, несколько желтых листьев упали на красный гранит с березы, стоящей рядом. На память пришли стихи И. Кучина:

В музее обороны Сталинграда
Висит шинель,
и видно сквозь стекло:
сто шестьдесят осколков от снарядов
пронзили это серое сукно...

И перед глазами встали кадры военной хроники, которые будут включены в фильм, составят его опору: защитники города идут в атаку, падает один боец, другой, и — снова атака, огневой удар по врагу. Захлебывается враг, откатывается от священных волжских берегов. Как созвучны эти снятые нашими документалистами эпизоды стихам Межирова: «Коммунисты, вперед! Коммунисты, вперед!»

Мне хочется, чтобы фильм рассказал о том, как выстояли наши отцы и старшие братья в лютую военную зиму, как залечивали раны, нанесенные врагом, и как бережно хранит этот город сегодня память о тех, кто пал смертью храбрых и не дожил до победного мая сорок пятого года. Мне хочется, чтобы мой фильм, который выйдет в год 30-летия Победы над фашизмом, воспел бы силу духа, стойкость и героизм защитников этого города и был обращен к нынешней молодежи. Ведь тем, кто родился и вырос уже после войны, предстоит не только бережно сохранить память о погибших, но и своими делами продолжить и развить то, что отстаивали их старшие товарищи, способствовать расцвету города, стойкость которого стала символом Победы в Великой Отечественной войне.

В. Лысенко

Связь времен

По многолюдной августовской Дерибасовской неторопливо шел человек в плащ-палатке. Кирзовые сапоги в пятнах подсохшего ила. На груди ППШ, у пояса две гранаты. Человек шел чуть сгорбясь, глаза его с нескрываемым любопытством смотрели в лица встречных. Воин из 41-го года, играл которого Армен Джигарханян, прошел всю улицу, а невдалеке, за углом дома, спрятался оператор с камерой, вооруженной телеобъективом. Этот эпизод стал прологом к моей первой картине о войне «Поезд в далекий август».

В августовские дни 1971 года, как раз в разгар съемок, в город-герой Одессу со всех уголков нашей страны прибывали убеленные сединами ветераны войны, участники кровавых сражений, которые полыхали здесь ровно тридцать лет назад. После долгих лет разлуки встречались фронтовые друзья, и среди них был сценарист нашей картины Григорий Поженян, разведчик, участник легендарных боев за Одессу. Имя Поженяна вы-

«Следую своим курсом»

сечено на обелиске, воздвигнутом одесситами в честь героических защитников города.

Поведать о подвиге воинов, жизни не жалевших в борьбе за свободу Родины,— святой долг кинематографиста.

Сейчас я закончил новую картину — «Следую своим курсом». Она тоже о войне. Сценарий написан Эдуардом Талунтисом. Над картиной вместе со мной снова работали оператор Леонид Бурлака и композитор Евгений Стихин, в основу текстов песен легли стихи Григория Поженяна.

Сценарий Э. Талунтиса подробно рассказывал о драматическом последнем рейсе легендарного лидера Черноморского флота эсминца «Ташкент» в осажденный Севастополь в июне 1942 года. Мы понимали: материал таков, что картина будет волновать зрителя, даже если просто реконструировать на экране одну из страниц обороны Севастополя. Но нам этого было недостаточно. Ведь у зрителя появилось качественно новое отношение к истории. Он стремится не только познать, но и самостоятельно осмыслить с позиций сегодняшнего миропонимания тот исторический путь, что пройден нашим народом. И сегодня его уже не удовлетворяют фильмы-иллюстрации к истории Отечественной войны, как бы достоверны и выразительны они ни были. Мало просто оглянуться назад и добросовестно воспроизвести на экране те или иные военные события. Необходим их глубокий художественный анализ, их осмысление с точки зрения современности. Взгляд с исторической дистанции порою позволяет по-новому увидеть прошлое.

В нашей картине мы стремились найти эмоциональный мостик между прошлым и настоящим, ту внутреннюю пружину, которая вовлекла бы зрителя в действие и сделала его участником. В сценарии был такой эпизод. Уходя из Севастополя, «ташкентцы» вывезли знаменитую панораму Рубо «Оборона Севастополя 1854 г.». Этот-то эпизод и подсказал художественное решение будущего фильма. Ныне в Севастополе восстановлена эта панорама. Создана еще и диорама штурма Сапун-горы в 1944 году. Изображение панорамы и диорамы стало эпиграфом к картине, своеобразной ретроспективой, которая, как ни странно, мгновенно связала день нынешний и день минувший в единое, неразрывное целое, что именуется историей нашего народа. Оформился зрительный ряд. Он-то и должен сообщить определенный эмоциональный настрой зрительному залу.

Картина закончена, о результате судить уже зрителям. Что же касается моих планов, то, несмотря на физическую усталость после работы над военной картиной, не хочется прощаться надолго с людьми 1941—1945 годов. Еще многое о них не узнано, еще сколько о них не сказано.

У Григория Поженяна есть стихи:

Холмы земли и дно морей
Хранят печаль войны.
О сколько тысяч матерей
Забыли цвет весны.
О сколько тысяч сыновей
Обратно не пришли!
Об этом знают дно морей,
Холмы земли...

Об этом знать должны люди.

Феликс Соболев

Факт истории — судьба народная...

Я был мальчишкой, когда на киевские улицы упали первые бомбы. Тогда мы еще не научились бояться их, нам было интересно... А потом на площади выставили сбитый немецкий «мессер», и считалось высшей доблестью оторвать от него кусочек. Я тоже отодрал клок обшивки и долго хранил его, пока не затерялся он впоследствии вместе с другими моими «ценностями» на дорогах эвакуации.

Для меня война — история. Меня, как человека, занимающегося научным кино, интересуют в нем прежде всего факты. К сожалению, научных фильмов о войне нет. А мне хотелось бы снять фильм о военной науке, о военном искусстве, о стратегии и тактике советских военных специалистов в период Великой Отечественной войны. Но сегодня, в преддверии 30-летия Победы над гитлеровской Германией, я думаю о том, что в истории народа и его борьбе с фашистскими захватчиками есть такие факты, существо которых многопланово и многообразно. Этим важна мне тема войны — фактом, подлинностью. И прежде всего — взглядом на человека в историческом событии. Этим и привлек меня сценарий Валентина Артамонова.

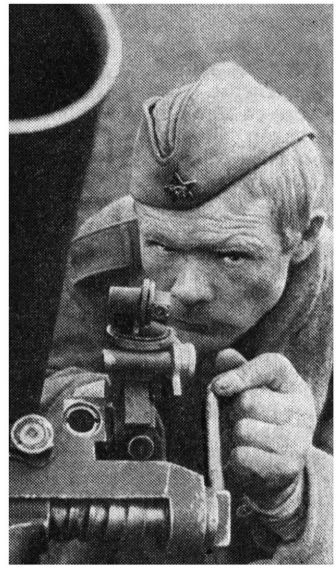
В военном архиве бывшего фронтового фотокорреспондента Владимира Павловича Юдина — десять тысяч негативов и полторы тысячи фотографий. Тысячи запечатленных на пленке мгновений войны. Тысячи судеб, характеров, подвигов. Тысячи документов великой эпохи.

Из всего этого огромного материала нас особенно заинтересовала одна фотография, снятая в бою под Киевом за два дня до освобождения столицы Украины. На обороте снимка короткая надпись «г. Киев. Пуща-Водица. 5 ноября 1943 года». И все. Ни фамилии бойца, ни названия части. А на снимке только лицо солдата у прицела миномета и левая рука на рукоятке наводки. Но есть в этом лице, в глазах, в сжатых челюстях нечто большее, чем обыкновенное внимание. Глядя на снимок, мы почти физически ощущаем, как был наполнен боем этот человек, как были собраны в кулак его воля, мысли, чувства. Не было в тот миг для него ничего, кроме горячки боя-возмездия, и не было других желаний, кроме желания победить. Фотокорреспондент вспомнил бой, в котором сделал снимок, и лицо солдата в пороховой копоти, и его отрывистые ответы. Да, тому, кто встретится с ним в атаке, не позавидуешь. Корреспондент сказал солдату об этом и записал его ответ: «Я человек, не зверь. За людей воюем, а не против...» Имени солдата Юдин не вспомнил.

Эта фотография была отобрана маршалом Г. К. Жуковым для его книги «Воспоминания и размышления». Подписи под ней не было. Среди тысяч отзывов на книгу пришли письма тех, кто узнал в безымянном минометчике отца, брата, сына... «Я уверена, что это мой отец... Отец был председателем колхоза, он его организовал в тридцать втором... Он очень любил землю и работу на ней», — писала женщина из Кунцева. «Это мой отец... До войны он работал фрезеровщиком на станкостроительном заводе... Я помню каждую черточку, каждую морщинку. Посмотрите, у него на фотографии побитый фрезой большой палец на левой руке. Поверьте — это мой отец...» — писал рабочий из Ленинграда. «Дорогие товарищи! Поймите меня, пожалуйста! Я не могу ошибиться. Ведь это мой единственный сын, Ваня. Ваня Смирнов... Он воевал под Киевом. Мой сын погиб. Не знаю, на какой земле высится могильный солдатский холмик: под Оршей, Курском или где-нибудь на чужбине. Но теперь я знаю, что воевал он, как герой». Это письмо матери пришло с Приморья.

Теперь имя минометчика установлено — это Николай

«Подвиг»



Михайлович Поликарпов, который в тридцать втором организовал колхоз на Тамбовщине, в сорок третьем освобождал Украину, а в сорок четвертом — погиб в Польше. В одном из писем он писал брату: «Нахожусь в госпитале после ранения. Нога уже почти нормальная. Хожу и хромота почти незаметная, а врачи никак на фронт не пускают. Еле упросил, чтобы разрешили помогать местным колхозникам в поле работать. От семьи, Ваня, писем нет. Может, жива еще моя Евдокия? Передай ей и детям поклон, а еще скажи — все отвоюем. Ползать буду, а в обиду земли нашей не дам».

Такова история этой фотографии. Таков факт: разные люди увидели в фотографии неизвестного солдата родного, близкого человека — рабочего, колхозника, рыбака, охотника, уроженца Центральной России, Севера, Дальнего Востока... В его облике они находили родные черты, в характере, так ярко проявившемся на снимке,— штрихи многих характеров. Эта фотография с в о я и на Невском, и среди сопок Приморья, и в березовых лесах Тамбовщины. Она с в о я на колхозном поле и в заводском цехе... Я могу понять этот феномен. Но не субъективным видением ценна эта фотография, а своим объективным существом, за которым стоит обобщенный образ народа.

Мы решили построить фильм на одной фотографии, на одном документе. И попытаемся открыть высокую п о э т и ч е с к у ю п р а в д у ф а к т а и с т о р и и, который для меня стал событием личным, открыл по-человечески давно знакомое положение: «война народная».

Наверное, стилистику такого фильма можно определить так: благородный лаконизм. Я понимаю, достичь этого нелегко. Хочется найти пластический образ фильма, используя только фото солдата и тексты писем. Ведь это именно тот случай, когда форма становится существом содержания.

Через эту фотографию мы приобщились к духовному миру разных людей и незаметно приходим к идее фильма: в решающие моменты истории все мы в чем-то главном едины. Мне хотелось бы, чтобы эта фотография прошла тот путь к каждому зрителю, которым она пришла к нам. Мне хотелось бы, чтобы в фильме ощущалось бережное отношение народа ко всему, что связано с великой драмой Отечественной войны, в которой каждая крупица пережитого народом — бесценна.

Тридцать лет назад снимок Владимира Юдина говорил о мужестве, о героизме солдата в бою, о человеке, жаждущем победы. Сегодня этот же снимок говорит о том, что героизм и подвиг — всенародны. Пройдут десятилетия, и другие люди посмотрят на эту фотографию по-новому, другими глазами. Но и тогда, в сорок третьем, под Киевом, и сегодня, и через тридцать лет каждым своим фактом история свидетельствует: за социализм, коммунизм нужно драться... И нужно уметь побеждать. Вот почему этот солдат всегда будет героем нашего времени, нашего народа.

Фильм, который имеет рабочее название «Подвиг», в стадии завершения. Представьте себе: припал солдат к миномету, а вокруг взрывается земля, хлещут дожди и метут вьюги, стелется дым пожарищ и раскалывается небо, война смешивает землю с небом и только солдат стоит насмерть... А за кадром звучат письма: «Это мой отец... Это мой сын...» И голос Сталина: «К вам обращаюсь я, друзья мои...» И солдат — у миномета. В финале фотография множится — вот их уже десять, двадцать, сто минометчиков... Они заполняют весь экран — взвод, рота, полк... И снова, как тридцать лет назад, прочтет Левитан приказ Победы. А он будет слушать этот приказ — многоликий бессмертный солдат, имя которому — народ.

В. Соколов

Память сердца

Не могу сказать, что в мои ближайшие творческие планы входило поставить фильм о войне. А прочитал повесть Василя Быкова «Дожить до рассвета», и ожило что-то в памяти, жжет, не дает покоя. Сам я не воевал, но наше поколение, «опаленное войной», хранит в памяти суровые будни военного детства, горе матерей, наше общее горе. Вспоминаю маленький дворик, себя — пацаном, своих дружков — таких же отвыкших за годы войны от отцовской руки, от мужского голоса. Вспоминаю, как уже после войны замирали наши озорные игры «в войну», когда во двор входил человек в военной форме — солдат или офицер, и мы глазели на него, пока он не скрывался в подъезде.

«Дожить до рассвета». Лейтенант Ивановский — А. Михайлов

Потому мое отношение к фильмам «про войну» особенное, трепетное. Конечно, не все картины мне дороги и близки, есть и такие, что прошли мимо, не оставив в душе ничего, кроме чувства досады и огорчения,— схематичные и холодные. Хотя я не представляю, как можно равнодушно касаться такой волнующей и такой личной для каждого из нас темы, как Великая Отечественная война. Не понимаю я и возникающего время от времени схоластического спора о том, кто должен быть героем военного фильма: солдат, чьим ратным трудом добываются победы, или военачальники, разрабатывающие в штабах путь к этим победам. Спор этот представляется мне бесплодным и бесперспективным. Так же как и разговоры о том, какие военные фильмы важнее — исследующие человека на войне или захватывающие воображение зрителей разворотом сражений.

Психологическая глубина солдатского портрета в «Судьбе человека» Шолохова — Бондарчука, лиризм чухраевской «Баллады о солдате» и грандиозный масштаб событий в «Освобождении» мне одинаково дороги.

Помню, как почти одновременно вышли на наши экраны «Летят журавли» и «Дом, в котором я живу». Их явная полемичность по отношению друг к другу в выборе выразительных средств — неожиданно острых, экспрессивных в первой и столь же сознательно скромных во второй,— разве помешала нам эта полемичность одинаково полюбить и ту и другую картину? И разве оба эти фильма не обогатили наше киноискусство, военную тему, в частности?

Приближающееся тридцатилетие Победы наш кинематограф встретит новыми фильмами о войне. Некоторые из них уже закончены производством, другие — еще в разгаре съемок. Судить о результатах наших усилий пока рано, но все мы работали и работаем, сознавая свою ответственность перед старшими — живущими среди нас и не пришедшими с войны, перед младшими — знающими войну лишь по рассказам, книгам и нашим фильмам.

И еще одно хочу я отметить: какие бы трудные моменты войны ни показывали авторы наших фильмов на экране, какими бы горестными ни были чувства людей — тяжкого, гнетущего впечатления по-настоящему правдивые картины о Великой Отечественной не оставляют. Но, конечно же, не потому, что ужасы войны не вызывают ответной боли, не ложатся камнем на сердце. Так почему же?

Ответ подсказал мне фильм Чухрая «Память». Более всего в этом фильме меня поразили кадры, где матери разных стран рассказывали о своих детях, не вернувшихся с войны. Может быть, самое страш-

ное последствие войны — родители, пережившие своих детей.

Горе матерей, казалось, было одинаковым. Похожими были слова скорби, общей была ненависть к войне. Но глаза... не знаю, может быть, мне так показалось, но глаза женщин, с которыми режиссер встречался за рубежом, были какими-то потухшими, отрешенными. И мне кажется, я понял: социальный оптимизм не просто фраза, а качество, одна из существенных сторон нашего социалистического бытия. Мы потеряли на фронтах войны миллионы людей, сотни городов и селений превратились в руины и пепел, но мы знали, за что мы воюем, и сейчас видим, что жертвы наши были не напрасны. Вот почему самые горькие наши военные фильмы светлы и оптимистичны. Такова традиция нашего искусства, традиция, порожденная самим укладом нашей жизни.

И я, приступая сегодня к съемкам фильма про самые тяжелые для Москвы, а может быть, и для всей страны дни и недели октября-ноября сорок первого года, несу в своем сердце не только чувство горечи и утраты, но и чувство Победы. Герои повести Василя Быкова гибнут в самом начале войны, но погибают они с верой в Победу. В финальных кадрах картины пробежит по утренней Москве старенький трамвай, и голос Левитана оповестит мир о провале гитлеровской операции «Тайфун» и о контрнаступлении советских войск под Москвой. И негромкий звонок этого трамвайчика, и торжественный голос Левитана сольются в единую ноту предчувствия Победы.

Я еще многого не знаю в будущей своей картине. Но этот кадр вижу отчетливо.

Ю. Герман

Эхо войны

На пороге — 30-летие со дня окончания Великой Отечественной войны. Но война не идет из памяти. Из памяти народа, отражением которой призвано быть искусство. Летописцы и хроникеры той эпохи еще не поставили точку. Еще не все нравственные и социальные уроки этого времени поняты и усвоены. И потому я ощущал особую степень ответственности, приступая к съемкам фильма на материале войны. Это будет экранизация одной из «Лопатинских повестей» К. Симонова.

У этого писателя своя судьба в кинематографе. Он один из наиболее экранизируемых советских прозаиков. Кроме того, Симонов не однажды сам писал оригинальные сценарии, по которым снимались запомнившиеся всем фильмы.

В самых общих словах интерес кинематографистов (так же, как и читателей) к творчеству Симонова можно объяснить живым, непосредственным ощущением этим писателем военного материала, близостью знакомства со своими героями. Они ему лично известны. Они ему лично дороги.

Я понимаю, как нужны были в тяжелые военные годы те повести, пьесы и фильмы, что были поставлены по сценариям К. Симонова. В них есть прекрасная светлая и неиссякаемая нота оптимизма, столь ценная в суровое время испытаний и потерь. В них жила вера в победу всем невзгодам, несчастьям и «смертям назло». Героями прозы той поры были парни из наших довоенных городов.

Но со временем симоновский герой заметно изменился. Проза, начало которой положил роман «Живые и мертвые», качественно отлична от того, что писал К. Симонов раньше. Прошло тридцать лет после последнего залпа войны. И вот с этой, казалось бы, не столь уж долгой, но мудрой исторической дистанции писатель оглядывается на все, что пережито и пройдено. Фронтовой материал по-новому осмысливается, характеры углубляются. Симонов становится эпическим летописцем военной эпохи. У Симонова духовный, нравственный мир советского человека богат и высок, потому он сильнее войны. Писатель не просто дает примеры доблести и мужества, он показывает, как на деле проявляется высший гуманизм, ставший принципом советского общежития, основой социалистической морали, как раскрываются те устои нравственности и справедливости, право на которые отвоевано кровью народа. Все лучшее, что годами формировалось и выковывалось в характере гражданина молодой Советской республики, с особой силой и страстью обнаружило свою реальность и жизнестойкость в багряное пятилетие войны. Герои Симонова человечны той мерой человечности, что дается глубоким ощущением и пониманием своей исторической значимости, своей причастности к жизни других

«Двадцать дней без войны». Лопатин — Ю. Никулин

ветского человека, о его нравственной чистоте, о высокой морали, которую он несет с собой в жизнь, я и хотел бы рассказать в своем фильме. Именно в этом я вижу идейно-художественную задачу предстоящей работы.

Картина будет, вероятнее всего, называться «Двадцать дней без войны». Это название парадоксально по смыслу. Здесь в каждом кадре, в каждой судьбе — война, хотя действие происходит в глубоком тылу, в Ташкенте, куда попадает фронтовой журналист Лопатин, чтобы написать сценарий о фронтовых буднях для эвакуированной киностудии. Героя ждут по ходу сюжета встречи с друзьями, с любимой женщиной; с воспоминаниями и надеждой. Его ждут новые впечатления. Он приехал сюда передохнуть, спокойно подумать, но реальность снова властно зовет его к действию, требует участия личного и непосредственного. Далекий и экзотичный Ташкент на поверку оборачивается прифронтовым городом.

...Картина будет трудной. Она должна держаться не внешним сюжетом, то есть сцеплением событий и поступков, но материалом, подробностями и деталями, самой фактурой тыловой жизни военного времени. Через эти подробности и детали надо будет показать остроту нравственных коллизий и конфликтов, глубинные, подспудные мотивы взаимоотношений людей.

В картину войдут тыловые дневники Симонова, которые позволят еще больше приблизить к зрителю реальность войны, а также эпизоды и фрагменты из других рассказов о Лопатине.

Я с особым волнением приступаю к съемкам еще и потому, что картина должна выйти на экраны страны в год празднования тридцатилетия Победы. Хочется верить, что «Двадцать дней без войны» достойно встанут в ряд лент, посвященных этой славной дате.

людей, особенно остро осознаваемой в годы войны.

Вот об этой человечности со-

И. Гелейн

Я сегодня вернулся с войны

В октябрьские дни 1974 года Берлин праздновал 25-летие образования Германской Демократической Республики.

Во время народного гуляния на Александерплац группа немецких пионеров собирала средства в фонд помощи антифашистскому фронту в Чили. Держа в руках чилийское знамя, мальчики и девочки пели республиканские песни, пели сурово, сосредоточенно.

Гуляющие останавливались, слушали, лица их становились серьезными.

Быстро росла горка монет.

На голубых транспарантах алели надписи: «Свободу чилийским патриотам», «Долой фашистскую диктатуру в Чили».

Я стоял и думал...

...Кадры старой кинохроники возникали в памяти. Там шагали ровесники сегодняшних пионеров, шагали под громыхание военных оркестров, четко печатая шаг по мостовой Унтер-ден-Линден, мимо Имперской канцелярии, мимо Бранденбургских ворот.

И знамена со свастикой — множество знамен — закрывали небо над их головами.

Тогда они верили и в эти марши, и в эти знамена, и в «спасительную миссию национал-социализма».

Трагически обманутое поколение...

Как же повзрослел мир за последние годы, возмужал, насколько он стал мудрее! И, быть может, не стоит сегодня — спустя десятилетия — ворошить прошлое?

Говорят, что время лечит...

Позарастали травами да лесами окопы и блиндажи «на ближних подступах к Москве», все реже и реже попадаются во время пахоты на белгородских полях куски металла да полуистлевшие гильзы...

Остаются мемориалы, обелиски, могильные плиты...

На одном из надгробий краковского кладбища надпись: «Здесь похоронено 57 неизвестных офицеров Красной Армии».

Могилу кинооператора Сущинского, погибшего в боях за освобождение Вроцлава, мы так и не нашли. На офицерском кладбище города осталась только могила его друга кинооператора Николая Быкова, убитого несколькими днями позже. А рядом десятки плит с одинаковыми фразами: «Офицер Красной Армии». И под одной из них — Владимир Сущинский.

В архивах остались кинокадры, снятые им за годы войны, операторские монтажные листы, написанные его рукой, да редкие фотографии, сделанные друзьями.

И еще короткие строки писем: «Снял я сюжет «Начальник переправы» — о Герое Советского Союза подполковнике Коровине, славный человек, напоминает Чапаева — непосредственный такой... Вот здесь я, кажется, много пленки перекрутил. Но это меня не смущает... За окном голубая — «белая ночь»... Я нашел здесь недалеко в брошенных жителями домах пианино и рояль, иногда играю там прелюдии Шопена, вальсы Штрауса...»

Давайте вспомним о войне.

...В калейдоскопе воспоминаний часто видится мне жаркое июньское утро и маленький шестилетний мальчик, встречающий маму на подмосковной дачной платформе радостным криком: «Мамочка, война началась!» За мальчуганом пылит по тропинке привязанный за веревочку броневичок, в котором позвякивают оловянные солдатики.

Этот мальчик — я.

Через многие годы с жестокой отчетливостью представилось мне, что в эти часы тысячи и тысячи моих сверстников уже погибли в огне и развалинах горящих городов, а чудом уцелевшие, задыхаясь от ужаса и усталости, под нескончаемый наглый вой вражеских самолетов и грохот бомбежек, брели в потоках беженцев на восток.

Война ворвалась в жизнь многих из них горем сиротства, взорвав счастливый и солнечный мир детства.

А мне тогда казались странными слезы в глазах матери и та растерянность, которую я неосознанно чувствовал на лицах окружающих.

Потом потянулись воинские эшелоны, и мы бросали в открытые двери теплушек букеты полевых цветов.

Потом начались бомбежки, ночные воздушные бои, зарево пожаров над Москвой...

От июньских дней сорок первого года почти не осталось кадров кинохроники. Но нет-нет да и встретятся в сюжетах кинолетописи несколько планов разрушений и пожарищ в пограничных городах, дороги, забитые подводами, людьми, ревущими стадами...

Отступление снимать не могли.

Было очень трудно сугубо мирным людям, операторам, большинство из которых не имело никакого опыта военных съемок, так, разом переломить себя и снимать, когда слезы застилали глаза, боль и горечь сжимали сердце.

Почти четыре долгих года жил наш народ трудной, героической жизнью. И вместе с народом, в едином солдатском строю сражались за победу лучшие представители творческой интеллигенции: журналисты и фотокоры, писатели и кинооператоры... Их было много — сотни, тысячи... Они прошагали по фронтовым дорогам от первого до последнего дня войны и оставили будущим поколениям бесценные документы народного подвига.

«Никто не видел столько, сколько видели мы,— записал один из операторов-фронтовиков.— Никто не видел столько подвигов наших бойцов. Никто не видел такого горя, как мы.

«Рядом с солдатом»

И, как все на войне, мы сражались, страдали, тосковали по близким и старались дожить до победы».

Как рассказать об этих людях средствами документального кино за 50 минут отпущенного документалисту времени?

В последние годы издано много книг о войне: романы, мемуары, дневники. Но как много еще осталось белых пятен, как хочется с каждым годом все глубже и глубже заглянуть в это отдаляющееся прошлое. Вероятно, пришло время, когда многое можно осмыслить более глубоко и всесторонне, а главное, более точно, чем тогда, в дни войны, или потом, в первые послевоенные годы, когда еще тлели угли на пепелищах сожженных сел и городов.

Да, никогда не смогут «надоесть» нам воспоминания об э т о й войне; как никогда не перестанем мы вспоминать о Куликовской битве, о победах Александра Невского, о других славных страницах нашей истории.

Потому что мы бесконечно любим свою Родину, свой народ.

Но, глядя в прошлое, не забудем о будущем.

Не забудем о том, что кадры, снятые нашими фронтовыми кинооператорами, активно сражаются и сегодня. Очень многие режиссеры-документалисты разных стран используют их в своих антивоенных и антифашистских фильмах.

По сей день идут на экранах фильмы военных лет.

В Освенциме перед осмотром бывшего концентрационного лагеря демонстрируется фильм «Хроника освобождения...». Он был снят советскими кинооператорами, которые пришли в Освенцим вместе с советскими войсками, освободившими и спасшими многих заключенных.

Мы снимали в освенцимском музее туристов из разных стран и задавали некоторым из них вопрос: «Что думают они о значении этой хроники для нынешнего поколения и для будущих поколений?»

И японский студент Хироси Окияма, и учитель из Франции Жерар Лаборье, и профессор из Александрии Д. А. Кадер — все они высказывали одну общую мысль, что кинокадры, снятые в 1945 году, помогли им по-настоящему полно понять и ощутить сегодня весь ужас фашизма.

Вечная хвала и честь людям, снявшим эти кадры.

О них и будет рассказывать наш фильм. И о мужественных фронтовых военкорах — писателях, журналистах, фоторепортерах (автор сценария — кинодраматург К. Славин).

Слишком мало осталось кинокадров, запечатлевших их на фронте. Друг друга они не снимали — жалели пленку. Чуть больше осталось фотографий. Но рядом с фотографиями встанут боевые кадры, снятые кинооператорами, дневники, документы, газетные очерки и статьи. И съемки сегодняшнего дня: синхронные рассказы о друзьях, воспоминания о событиях, размышления о прошлом.

Вспомним слова А. П. Довженко: «...Мы будем снимать для прославления наших людей, чтобы поднять человеческую гордость... Война тягчайший, непосильный труд... Перед правдой войны мы должны быть мужественны... Надо заставить мир видеть нашу кровь и ее уважать...»

У людей разного возраста остались от войны незаживающие раны, боль и горечь минувших утрат. У большинства — на всю жизнь. Мы должны всегда помнить об этом.

И должны твердо сказать себе, что еще ничтожно мало сделали мы, чтобы воздать должное всем павшим.

Часто я думаю о том, какой силой человеческого духа надо было обладать, чтобы, пройдя через все ужасы войны от первой до последней секунды, суметь там, на ступенях рейхстага, улыбнуться спокойной и доброй улыбкой...

Эта мысль промелькнула у меня и тогда, когда мы снимали немецких пионеров, певших песни чилийской революции недалеко от Унтер-ден-Линден.

И про себя я пожелал им никогда не почувствовать горького вкуса войны на своих губах.

Материалы подготовили: Д. Булгаков, М. Дорфман, М. Николаев, Г. Прожико, Н. Рысюкова, О. Ульянова

Высокая ответственность перед партией, перед народом

Собрание актива кинематографистов столицы

Деятели культуры Москвы, как и все трудящиеся столицы, с огромным подъемом восприняли Обращение Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу. Добиваться дальнейшего расцвета советской культуры, своим творчеством воодушевлять людей на новые трудовые подвиги и свершения, быть и впредь верными помощниками партии в воспитании нового человека, нашей молодежи в духе идеалов коммунизма, советского патриотизма, пролетарского интернационализма — этими мыслями была проникнута вся работа собрания актива работников организаций и учреждений кинематографии Москвы, обсудившего вопросы выполнения Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

С докладом выступил председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш. В обсуждении доклада приняли участие генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н. Т. Сизов, секретарь парткома киностудии имени Горького Е. Н. Давыдов, заслуженная артистка РСФСР Л. А. Лужина, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов, кинорежиссер Центральной студии документальных фильмов Ю. В. Монгловский, кинорежиссер Р. Р. Нахапетов, народный артист СССР В. В. Тихонов, кинорежиссер, народный артист СССР С. И. Ростоцкий.

На собрании выступил первый секретарь МГК КПСС В. В. Гришин.

На собрании актива подчеркивалось, что Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» является ярким выражением постоянной заботы ЦК КПСС о развитии культуры и искусства.

Возрастающую роль искусства в формировании мировоззрения, нравственных убеждений, духовного облика советского человека подчеркнул XXIV съезд КПСС. «Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»,— указывал в докладе на съезде Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнев.

В развитии решений съезда Центральный Комитет партии принял ряд Постановлений по вопросам культуры, образования, искусства. Эти Постановления, в том числе «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и другие, имеют большое значение для усиления коммунистического воспитания трудящихся.

Киностудии Москвы выпускают около половины всех фильмов, создаваемых в нашей стране. В Москве трудятся 15 тысяч кинематографистов, среди них 3 тысячи коммунистов. Это крупный отряд идеологических работников, который вносит значительный вклад в развитие советской культуры, в дело воспитания трудящихся.

За два года, прошедших после принятия

Постановления ЦК КПСС, в городе проделана определенная работа по претворению в жизнь поставленных партией задач. Создан ряд удачных произведений различных жанров, отображающих процесс коммунистического строительства, формирования нового человека. В планах московских студий все большее место занимает современность, тема труда, утверждения идейных и нравственных ценностей социалистического общества. Усилилось внимание к отображению героя нашего времени — передового советского человека с его богатым внутренним миром. Стало больше картин, посвященных дружбе народов СССР, международным проблемам. Расширился выпуск фильмов для детей и юношества.

Совершенствуется деятельность партийных организаций учреждений кинематографии. Усилилась помощь им со стороны райкомов КПСС. Партийные организации добились улучшения идейно-политического воспитания работников кино, повышения их ответственности за идейное содержание и художественный уровень создаваемых произведений. Как отмечалось на собрании, партком киностудии имени Горького поставил под свой контроль формирование съемочных групп. В каждом съемочном коллективе создается партийная группа, которая обеспечивает влияние на весь коллектив.

Отмечая то положительное, что достигнуто кинематографистами Москвы, участники собрания остановились и на существенных недостатках. Главным вопросом является качество создаваемых фильмов. Выпускается еще немало картин, которые не отвечают требованиям дня. Не преодолена отмеченная Постановлением ЦК КПСС слабость показа в кино важнейших процессов, происходящих в нашем обществе. Рассмотрение крупных жизненных проблем иной раз подменяется шаблонными схемами, на первый план выдвигаются второстепенные, случайные, иногда надуманные проблемы. Некоторым фильмам не хватает партийной направленности, стремления ответить на волнующие зрителей вопросы. На экране редки яркие образы наших современников, героев, которые могли бы служить образцом для подражания. Не делается попыток заглянуть в будущее, поразмыслить над путями дальнейшего развития нашего общества.

Ряд актуальных проблем не находит достойного художественного отображения. Почти нет фильмов, посвященных огромным социальным изменениям, происшедшим в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции.

В творчестве ряда режиссеров и сценаристов недостает новаторства, поиска новых проблем, новых изобразительных средств. Некоторые из них устранились от современной тематики, работают только над экранизацией классики и историческими произведениями, на первый план выдвигаются случайные, не имеющие исторической значимости явления.

Посещаемость многих фильмов, идущих в московских кинотеатрах, сравнительно невелика. Разумеется, тут сказываются и недостатки работы кинопроката, но главная причина — низкий идейно-художественный уровень части фильмов, ошибки в тематическом планировании.

Успех ряда научно-популярных фильмов свидетельствует о большом интересе к ним наших зрителей. Но, отмечалось на собрании, «Центрнаучфильм» отстает в своей работе по освещению достижений научно-технической революции. Многие создаваемые на студии картины не поднимают важнейших проблем науки и техники, не учитывают интересов зрителей.

Медленно совершенствуется работа Центральной студии документальных фильмов. Уровень ряда картин остается низким, они поверхностны, страдают штампами, в них не чувствуется реальной жизни.

Эти недостатки в значительной мере являются следствием нетребовательности, безынициативности. Некоторые руководители студий не направляют должным образом тематику кинопроизводства, она складывается в значительной степени случайно.

Партийные организации еще недостаточно работают с кадрами, допускают упущения в их политическом воспитании, слабо повы-

шают ответственность руководителей за состояние дел. Медленно улучшается постановка сценарного дела. Мало еще сделано для совершенствования организации и экономики кинопроизводства. Положительный опыт экспериментального творческого объединения «Мосфильма» не распространяется. Недостаточен контроль со стороны администрации и партийных организаций за хозяйственной деятельностью кинопредприятий. Имеются факты неправильного расходования государственных средств, финансовых нарушений.

Серьезные претензии участники собрания предъявили к работникам городских организаций кинофикации и кинопроката. Они еще слабо пропагандируют лучшие советские фильмы, не всегда разумно и целенаправленно планируют репертуар кинотеатров, мало уделяют внимания продвижению на экран документальных и научно-популярных картин.

В Постановлении ЦК КПСС ставится задача усилить роль киноискусства в коммунистическом строительстве. Это значит прежде всего — усилить его роль в проводимой партией идейно-воспитательной работе. Суть этой работы — в формировании у трудящихся марксистско-ленинского мировоззрения, идейной убежденности, чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма.

Мастера экрана призваны активно влиять на воспитание подрастающего поколения, добиваться того, чтобы наша молодежь росла преданной Родине и народу, умной и честной, трудолюбивой, уважающей достоинство человека, старших, законы товарищества. Эти нормы нравственности образуют фундамент воспитания идейной коммунистической убежденности советской молодежи. Этой задаче отвечают фильмы, посвященные 30-летию великой Победы. Кинематографисты должны способствовать росту идейной стойкости советских людей, их умению противостоять любым формам чуждого нам влияния.

Империалистическая пропаганда главным образом нацеливается на молодежь, в особенности на молодую интеллигенцию, студенчество. Работники кино должны средствами искусства разоблачать домыслы наших идейных противников, раскрывать пороки капитализма, истинное положение дел в капиталистическом обществе. Кино призвано с большой художественной силой показывать огромный социальный и культурный прогресс социалистического общества, духовное богатство и красоту советских людей, прочно утвердившуюся у нас атмосферу подлинного равенства, социальной справедливости, дружбы народов, широчайшей возможности для всестороннего развития молодежи, проявления ее способностей.

На собрании отмечалось, что московские киностудии имеют достижения в разработке патриотической, историко-революционной тематики. Однако уровень работы студий еще не всегда отвечает задачам современной идеологической борьбы. В отдельных произведениях проскальзывают элементы некритического отношения к нравам Запада, подражания им. Мало фильмов, которые бы показывали коварство методов, применяемых для протаскивания буржуазной идеологии и нравов.

В отдельных кинопроизведениях допускаются субъективные оценки нашего прошлого и настоящего. Следование исторической правде, яркое отображение жизни во всем ее многообразии, высокое художественное мастерство должны быть неотъемлемыми качествами работы наших кинематографистов.

Выступившие в прениях говорили о необходимости усиления идейного воспитания творческих работников. Наряду с улучшением деятельности системы марксистско-ленинского образования, повышением эффективности проводимых массовых мероприятий требуется усилить индивидуальную работу партийных организаций с людьми.

Незыблемой основой для воспроизведения современности была и остается идейная убежденность художника, его нравственный облик. И мы не должны забывать о непременном, важнейшем условии творчества: художник, наделенный почетным правом воспитывать людей на высоких идеалах времени, сам

должен обладать этими качествами, быть достойным этого права.

В коллективах студий и других московских предприятий и учреждений кинематографии должна быть деловая, творческая обстановка, обстановка доброжелательства, внимания к людям, в сочетании с высокой взыскательностью, критикой и самокритикой, непримиримостью к любым уступкам буржуазной идеологии.

Больше заботы следует проявлять о подготовке кадров, о воспитании творческой молодежи. Количество фильмов, выпущенных молодыми кинематографистами, постоянно увеличивается, и это хорошо. Но далеко не все они поднимаются выше среднего уровня. Сказываются слабое знание авторами жизни, неумение правильно оценить ее явления. Задача руководства и партийных организаций института кинематографии, Союза кинематографистов, киностудий — усилить идейно-политическую работу с молодежью, держать этот вопрос в центре своего внимания.

Следует решительно улучшать работу кинопроката, планирование репертуара, не допускать, чтобы нашим зрителям преподносились пошлые поделки, картины, в той или иной форме пропагандирующие буржуазную мораль, нравы и образ жизни капиталистического Запада. В прокате могут и должны быть зарубежные фильмы. Но это должны быть произведения прогрессивного киноискусства.

Последнее время работники кино Москвы активно развивают дружеские связи с трудовыми коллективами города. Такое содружество помогает им лучше знать жизнь предприятий, борьбу трудящихся за выполнение планов коммунистического строительства.

Продукция московских киностудий рассчитана на всю страну. Но и тема нашего города должна присутствовать в их творческих планах. За годы Советской власти Москва неизмеримо выросла, она наглядно воплощает в себе достижения развитого социализма. Не одна столица капиталистического мира не может сравниться с ней по масштабам и темпам развития. Жизнь Москвы, трудовые подвиги москвичей могут и должны быть предметом еще более широкого отображения в искусстве.

Участники собрания говорили о том, что к каждому предприятию и учреждению столицы ныне предъявляются повышенные требования. Это относится и к сфере кино. Надо бороться за то, чтобы сделать все находящиеся в Москве студии и другие кинематографические предприятия образцовыми. Из усилий в этом направлении, из результатов работы каждого коллектива и складывается работа по превращению столицы в образцовый коммунистический город.

Собрание актива работников организаций и учреждений кинематографии Москвы приняло резолюцию. В ней подчеркивается, что многотысячный отряд кинематографистов г. Москвы, вдохновляемый постоянной заботой Центрального Комитета Коммунистической партии, его Политбюро, лично Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева о развитии советского киноискусства, с энтузиазмом работает по практическому претворению в жизнь больших и ответственных задач, выдвинутых в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

В ответ на Обращение Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу художники кино весь свой талант и вдохновение отдадут созданию новых произведений, пропагандирующих советский образ жизни, братскую дружбу наших народов, человека труда, воодушевляющих на трудовые подвиги, способствующих воспитанию нашего современника — строителя коммунизма.

«Московская правда», 8 января 1975 г.

Е. Загданский

Цель и средства

Размышления о методологии научной кинопублицистики

Научная публицистика, возникшая первоначально в литературе и журналистике, решительно входит сегодня и в сферу кинематографическую. Это один из наиболее оперативных и боевых жанров как документального, так и научно-популярного экрана, привлекающий внимание все более широкого круга зрителей мобильностью форм, актуальностью подхода к научной проблематике, возможностью трактовать факты науки в свете широких идейных и социальных обобщений.

В Обращении Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу есть слова к народной интеллигенции, деятелям науки и культуры: «Направляйте усилия на ускорение научно-технического прогресса; крепите связь науки с производством; быстрее внедряйте в практику достижения науки, техники и передового опыта; добивайтесь дальнейшего расцвета советской культуры, народного образования и здравоохранения; своим творчеством воодушевляйте людей на новые трудовые подвиги и свершения...»

В наше время невиданных сдвигов и ускорений, научно-технических и социальных изменений научная кинопублицистика способна с максимальным эффектом пропагандировать суть научно-технической революции, проходящей в условиях развитого социализма.

В жанре научной публицистики мастера научного кино уже пробовали свои силы в прошлом. И небезуспешно. Мы можем с гордостью вспомнить ленты, оставившие заметный след в общественном сознании, острые по мысли, самостоятельные по авторской позиции, броско и мобилизующе доносящие до зрителя суть научной проблемы. Здесь уместно вспомнить тот общественный резонанс, который вызвали научно-публицистические фильмы свердловчан — «Огненное копье» и «Миллионы в отвалах». Мобильность реакции, публицистическая острота были присущи и картинам «Судьба кедра», призывавшей к разумному использованию наших лесных богатств, «Ищу законы творчества», «Следопыты мысли», «Изобретение инженера Новикова», «Лицом к лицу с расизмом», «Я плюс ты = ?», «Экономика, управление, человек»... Все эти фильмы в той или иной степени участвовали в обсуждении важных, острых проблем науки нашего времени, ставили и анализировали проблемы, выдвигаемые жизнью на передний край общественного интереса.

Как великое и плодотворное начинание, родившееся в недрах научного кино, оцениваем мы сегодня наши историко-революционные публицистические фильмы — «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», сумевшие приобщить зрителей к глубинам ленинской мысли.

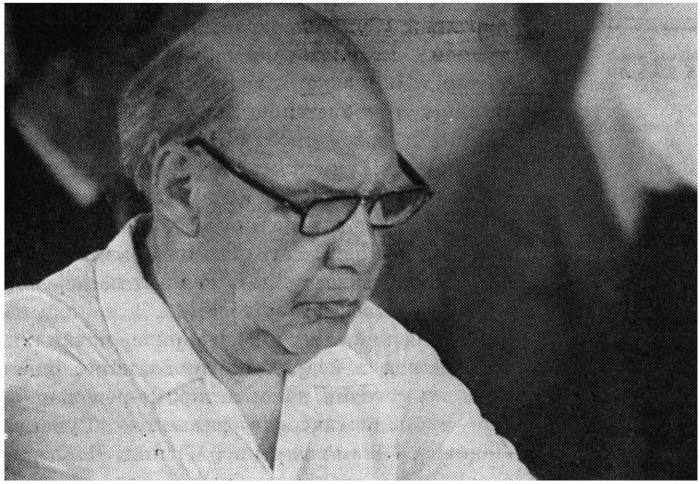
Работы, упомянутые здесь, охватывают довольно значительный период: в 15—20 лет. За это время, по моему подсчету, было сделано около пятидесяти научно-публицистических лент, значение которых — хочется думать — не стерло время.

Но нельзя забывать, что за эти годы научно-популярные студии страны выпустили на экраны около д в у х т ы с я ч научно-популярных картин!

Сопоставьте эти цифры... Не слишком ли мало внимания уделяем мы повышению качества научной кинопублицистики? То есть борьбе за уровень научных методов кинопопуляризации, особенно тяготеющей к экстренности реакций, стремящейся к возможно более «синхронной» и идейно целенаправленной информации о том новом, что рождается в процессе поступательного движения общественной жизни, экономического и социального развития трудовых коллективов, ставящих перед собой новые, перспективные задачи...

Почему это происходит? Не отстают ли мастера научного кино от бега времени и его требований?

Да и задумываемся ли мы достаточно пристально над тем, что такое с т р а т е г и я и т а к т и к а научного фильма в эпоху научно-технической революции, развивающейся в ус-



«Плюс вся жизнь»

ловиях социализма? Улавливают ли наши редакторы, сценаристы, режиссеры те кардинальные изменения, какие происходят в самом языке научного кинематографа, его методах и формах разговора со зрителем, как неизмеримо возрастает общественная значимость научного фильма?

Понимаю, что в одной статье нет возможности ответить на все эти вопросы. Попробую поэтому сконцентрировать внимание на тех задачах, в которых, по моему разумению, наиболее выпукло обозначена п е р с п е к т и в а развития нашего искусства. Нет ничего более удручающего, чем путаться в мелочах, второстепенных деталях и не видеть сути и перспектив дела, которое так много может дать людям, нашему социалистическому государству.

●

Наука приводит ошеломляющие данные, характеризующие успехи, стремительное развитие НТР. Количество информации каждые десять лет удваивается. Со времен Гутенберга, то есть за 500 лет, было издано 30 миллионов книг. И за последние 25 лет издано... тоже 30 миллионов. Ясно, что количество информации с каждым годом будет возрастать, причем в прогрессии, которую трудно предугадать.

Одно из императивных требований НТР — постоянное возрастание образования народных масс. Доказано: образование в масштабах государства является одним из наиболее эффективных способов капиталовложений.

Перечень примет научно-технической революции можно было бы продолжить. Однако это увело бы внимание читателей статьи от наших непосредственных проблем. Подчеркнем только: научно-техническая революция создала революционную ситуацию во многих, если не во всех сферах жизни и деятельности современного человека.

Многие явления НТР вызывают тревогу и растерянность в мире капитала. Известный американский физик Ральф Лэпп в одной из своих работ писал: «Никто, даже самые блистательные умы среди ученых нашего времени, по-настоящему не знает, куда ведет нас наука. Мы мчимся в поезде, который все набирает скорость и летит вперед по железнодорожной колее с множеством ответвлений, ведущих неизвестно куда. Ни одного ученого нет в кабине машиниста, а за каждой стрелкой таится опасность катастрофы. Большая же часть общества находится в последнем вагоне и глядит назад».

Может быть, еще более мрачную картину нарисовал Дж. Бернал. Он утверждает, что

«наука и техника движутся сегодня вперед слепо, безрассудно, без определенной цели, словно танковая армада, которая потеряла своих водителей...»

Но у нас, людей, живущих в условиях развитого социализма, пессимистически смотреть на развитие научно-технической революции нет оснований.

Грандиозные планы 9-й пятилетки, которые успешно претворяет в жизнь советский народ, являются одним из этапов научно-технической революции. На XXIV съезде партии Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев особо подчеркнул важную историческую задачу, стоящую перед страной — «органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, шире развить свои, присущие социализму, формы соединения науки с производством».

Сегодня мы становимся свидетелями того, как наука превращается в производительную силу нашего общества, как она все более ощутимо определяет темпы развития хозяйства, влияет на все стороны общественного бытия.

Однако победа сама по себе не приходит. Мы должны ясно видеть проблемы, возникшие перед нами в период НТР и все еще ждущие своего полного разрешения, и всю свою энергию, способности, весь свой талант отдать решению этих проблем.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев на XXIV съезде КПСС сказал: «Мы не хотим преуменьшать силы тех, с кем придется соревноваться на научно-техническом поприще. Борьба здесь предстоит длительная и трудная. И мы исполнены решимости вести ее всерьез, чтобы доказать превосходство социализма в этой области».

Партия призывает всех работников идеологического фронта активнее вторгаться в жизнь, правдиво, увлеченно рассказывать о трудовых буднях нашего народа, о его замечательных делах, о семимильных шагах научно-технической революции, преобразующей всю нашу жизнь.

Научное кино, его мастера по своему уровню знаний, по образу мышления находятся ближе других идеологических отрядов к переменам, совершающимся под воздействием научно-технической революции. Именно им предстоит воссоздать средствами экрана облик эпохи научно-технического прогресса, создать фильмы, отражающие наше социалистическое понимание всего этого процесса.

Научная кинопублицистика последнего времени

Научная кинематография страны создает ежегодно около ста фильмов и киножурналов, посвященных претворению в жизнь решений XXIV съезда КПСС и призванных пропагандировать реализацию планов 9-й пятилетки, развитие научно-технической революции в нашей стране. Около 200 фильмов, посвященных тем же проблемам, выпускается для специальных аудиторий по заказам министерств и ведомств.

Тематические планы студий на 1975 год предусматривают ряд актуальных, остросовременных работ: «Научно-техническая...», «Экономика — главная политика», «Наука и Сибирь», «Наш атомный век», «Станки десятой пятилетки» и другие.

Казалось бы, у нас не должно быть оснований для беспокойства. Однако по опыту прошлых лет мы знаем: не все планы студий реализуются, далеко не все фильмы, нужные и первоочередные по своей теме, находят достаточно яркое решение. Но, как «хорошо воспитанные люди», мы иной раз стараемся не замечать, кто пролил соус на скатерть. Что же, если бы дело шло только о скатерти, может быть, действительно тактичнее было бы не замечать неловкости товарища. Но ведь дело идет о *нашей работе*, имеющей большое значение для всего советского народа.

Здесь отмалчиваться не то что не стоит, здесь отмалчиваться недопустимо, недобросовестно. Вот почему так важно со всей прямотой, определенно и взволнованно напомнить о том, что из года в год мы поставляем на экраны еще очень много серых, а зачастую и

непрофессионально сделанных фильмов, лишенных остроты и публицистической боевитости, и это в то время, когда столько замечательных, будящих воображение тем выдвигает перед нами жизнь.

Почему же так получается?

Во-первых, потому, что сценарные отделы студий нередко заказывают сценарии людям, которые не владеют своей профессией, далеки от проблематики научно-технического профиля или, владея профессией, умудряются писать в год по пять-шесть сценариев и в силу этого не в состоянии сосредоточить свое внимание на решении глубинных проблем науки. А как часто дирекции студий поручают постановку тем или иным режиссерам, з а р а н е е з н а я, что значительного произведения от них ждать нельзя, и все же утешают себя надеждой, что и полного провала, возможно, избежать удастся...

Подобные компромиссы больно бьют нас. Нетребовательность к творчеству оборачивается иной раз тяжелыми поражениями.

В выступлениях А. М. Горького, особенно настойчиво поддерживавшего в 30-е годы молодых очеркистов, посвятивших свой талант публицистике, поражала мысль о труде, как основном герое литературного произведения, о труде, основанном на новейшей технике и превращающемся в условиях социализма в высокопродуктивный процесс, возведенный в степень искусства.

Научная кинопублицистика, внимательная к развитию НТР, должна быть особенно чутка к научной проблематике, должна уметь через факты науки прийти к широким социальным обобщениям.

...Разговор о научной кинопублицистике и ее неиспользованных возможностях мне хотелось бы начать с картины, сделанной на «Киевнаучфильме». Мне кажется, что такой подход закономерен: во-первых, этот фильм я лучше знаю, а во-вторых, так я надеюсь завоевать моральное право на критику фильмов, созданных на других студиях.

Итак, полнометражный фильм «Жизненная линия», посвященный научно-технической революции и рабочему классу. Объектом исследования авторы выбрали известный всей стране Ново-Краматорский машиностроительный завод.

Несомненно, в картине, напоминающей о том, что мартены этого предприятия выдают сегодня новые высококачественные марки стали, что кузнечный цех способен делать заготовки небывалого размера — в 100—150 тонн, что руководство предприятия заботится о психологическом климате в коллективе, что здесь изучают социально-психологические факторы, влияющие на производительность труда в цехе, есть прямая общественная злободневность.

В отдельных эпизодах авторы фильма касаются и проблемы удовлетворения рабочего от своего труда, понимаемого как творчество, и пытаются на основе наблюденных ими фактов сделать выводы, имеющие большое значение для всего социалистического общества.

Однако значительный жизненный материал оказался в картине заземленным, из нее исчезла публицистическая острота, зато появилась вялость, даже благодушие в изложении и трактовке материала.

Знали ли в коллективе Киевской студии, что этот фильм требовал художественно-образного, активно-публицистического решения? Да, знали. Почему же не поставили таких задач перед автором сценария и режиссером? Понадеялись на то, что прием социологических исследований, примененный в фильме, сам по себе удержит внимание зрителей.

Фильм построен в значительной мере на синхронных съемках, на интервью, взятых у рабочих завода, инженеров и руководителей. Предполагалось, следовательно, что режиссер фильма окажется мастером репортажа, сумеет работать с людьми, вести разговоры с ними со знанием дела и существа проблем. Но оказалось, что этим искусством молодой режиссер, снимавший фильм, еще не овладел. Больше того, к великому огорчению, над проблемой ведения репортажа в фильме вообще никто всерьез не задумался.

Может быть, поэтому мы слышим на экране односложные, банальные вопросы и односложные ответы, а в итоге чрезвычайно интересные

и колоритные люди остались нераскрытыми. А их суждения и оценки процессов, происходящих в современном производстве, — невыявленными достаточно полно. Авторы не нашли ярких образных средств, чтобы достойным образом решить задачу, сделать фильм активным и публицистически острым, хотя материал давал богатые возможности именно для такого решения.

Другой пример.

Фильм «Плюс вся жизнь» посвящен достижениям советских физиков в создании трансурановых частиц, то есть тех новых элементов, которых, возможно, природа не знала... Основная авторская позиция: физики занимаются своими исследованиями, а мы изучаем физиков и их работы... Казалось бы, все рассчитано правильно. Была продумана система вопросов, определены герои. А результат? Несмотря на актуальность темы, фильм начисто лишен научно-публицистической образности и будничен, неактивен.

Это тем более обидно, что сами герои фильма, физики, в своих интервью сплошь и рядом прибегают к художественным тропам, ярким сопоставлениям, стремятся к теоретическим и философским обобщениям.

Наше общество стремительно в своих дерзаниях, устремлено вперед. Сегодня мы завершаем девятую пятилетку, приближаемся к XXV съезду партии. Наша страна вступает в новый этап развития — хозяйственного, экономического, культурного. Коммунистическая партия Советского Союза, вооруженная единственно верной научной теорией — марксизмом-ленинизмом, разрабатывает перспективные планы развития народного хозяйства на 1976—1990 годы. «Это означает,— говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев в речи перед избирателями Бауманского избирательного округа,— что следующий, XXV съезд КПСС и Верховный Совет СССР нового созыва будут обсуждать и принимать не просто очередной план, а документы поистине программного значения, которые станут важными вехами на пути коммунистического строительства».

Понимая грандиозность задач, стоящих перед страной, и сознавая, какую роль призвана сыграть наука в такое время, как наше, в условиях, когда неизмеримо возрастает ее созидательный потенциал, научная кинопублицистика должна ясно видеть перспективы экранной пропаганды науки, быть нетерпимой к беспроблемности в популяризации, информаторской вялости, анемичности в освещении и изложении материала. Ведь даже фильмам, касающимся очень важных актуальных проблем науки, не хватает подчас активности, страстности и образной силы суждений, перспективы в оценках и выводах.

Я глубоко убежден, например, что чрезвычайно актуальный материал, который лег в основу фильмов «Во имя мира и прогресса», «Рождено техническим прогрессом», «Интеркосмос ЧССР» (студия «Центрнаучфильм»), позволял авторам подняться над «сиюминутностью» и заговорить о новейшем в науке, как советовал поэт, «во весь голос»! В картинах указаны новейшие достижения в науке, есть и попытка дать необходимые социальные обобщения. К тому же они содержат много интересной информации, прекрасно сняты операторами.

Но и эти работы тяготеют к описательности. Интонация их обыденно информационна. Авторам всех этих лент, как ни печально, не удалось подняться до высот истинно художественной публицистики, способной взволновать зрителя своей атакующей мыслью, призывным тоном.

Мне думается, что темы, связанные с научно-техническим прогрессом, видимо, будут все чаще требовать от авторов выхода на позиции б о й ц а, пропагандиста, требовать выявления а в т о р с к о й л и ч н о с т и. А приемы, которые нам честно служили еще 15—20 лет назад, надо будет отбрасывать, потому что сегодня они тормозят развитие нашего искусства. Это мы должны уяснить себе ясно и бескомпромиссно.

Вот фильм «На главном направлении» (студия «Центрнаучфильм»). Авторы подошли в нем к чрезвычайно важной теме — они решили исследовать «психологический климат» одного крупного института, который внес

неоценимый вклад в технический прогресс страны. Завидный замысел! Ведь это важно для всех. Для любого института, завода, учреждения... Для любого трудового коллектива.

Но... коснулись темы и немедленно ушли в русло знакомых штампов, в иллюстративность. Чуть ли не девяносто процентов пленки отдано демонстрации различных технологических новшеств, созданных коллективом, и почти ничего не говорится о той самой специфике организации трудовых процессов, которая и привела коллектив к успеху... То же, что сказано в фильме о создании творческой обстановки в коллективе, выглядит тривиально и неубедительно. Вывод: иной раз мы нащупываем актуальную тему, но вместо подлинно творческого решения, вместо поиска новых дорог к новым целям скользим по накатанной лыжне...

И самое главное. Возросшая культура зрителей, новые задачи, стоящие перед научным кинематографом, требуют и современной позиции автора. Мы должны говорить со зрителем на равных. Исследовать проблему! Не иллюстрировать, не просто занимательно рассказывать о «чем-то сложном и непонятном», а обязательно искать и исследовать найденное. А для этого должен постоянно совершенствоваться арсенал выразительных средств нашего искусства. Исследование ведь требует наблюдений и анализа, сравнений и экспериментов, глубоких продуманных собеседований с героями лент... И обязательно зрелых суждений самого автора, способного понять материал наблюдений, сделать из него общественно-актуальные выводы.

В последние годы было выпущено немало научно-популярных фильмов, посвященных экологическим проблемам. «Завтрашняя земля», «Мы отвечаем за будущее», «Голубая кровь планеты», «Городские заботы»... К этой теме, ставшей сегодня одной из актуальнейших, обращаются и документалисты. Многие ведомства спешат сегодня заказать нам фильмы, в которых были бы отражены уже имеющиеся успехи в охране окружающей нас среды. Это ведь одна из важнейших проблем научно-технической революции, она широко обсуждается в стране и во всем мире, находится в центре общественного внимания.

В то же время, размышляя над картинами этого направления, приходится прийти к выводу, что в них еще не до конца осознана сложность проблем, выдвигаемых жизнью, не учитывается до конца и информация, имеющаяся в нашем распоряжении, и степень общественного интереса к этим проблемам. Не учитывается, что сегодня нам нужны фильмы, которые не только били бы тревогу, но и показывали смелые и оригинальные научные и инженерные решения, будили общественную мысль и целеустремленно мобилизовывали бы усилия для предотвращения оскудения ресурсов Земли.

Если же мы будем снимать картины, которые станут нас успокаивать, утверждая, что все решено и экологических проблем больше нет, мы невольно нанесем ущерб нашему общему делу.

Значит, редакционным коллегиям киностудий, авторам фильмов необходимо трезво учитывать и действительную сложность и важность проблем, выдвигаемых НТР, и уровень осознания этих проблем обществом. Решая такие проблемы, авторы фильмов, на мой взгляд, должны всегда исходить прежде всего из необходимости идеологического обеспечения успешной реализации выдвигаемых партией экономических задач.

И еще чрезвычайно серьезное обстоятельство: мы должны работать оперативно, непрестанно чувствовать время, биение его пульса. Не отставать от поступательного хода истории.

Для этого в своей работе мы не должны забывать так называемый «закон предшествования». Надо помнить, что первое сообщение, первая, достигшая нашего сознания информация, образ часто могут быть решающими в формировании суждения о том или ином явлении или факте. Ведь наше сознание охотно воспринимает информацию, которая подтверждает первое полученное сообщение и оставляет без внимания следующую за ней

информацию, если она противоречит уже осознанной. Из этой безобидной, на первый взгляд, особенности и вырастает опасность формирования стереотипов мышления, иной раз воздвигающих непреодолимую преграду перед новой информацией.

Именно поэтому научная кинопублицистика обязана быть особенно оперативной, первой откликаться на возникшую проблему, первой задавать тон и формировать научно верное толкование возникшей ситуации.

Фильм «Ленинград, соревнование в действии» (студия «Леннаучфильм») сделан в публицистическом плане. И позиция, занимаемая авторами, по-настоящему активна: выяснить, исследовать на конкретных фактах, что нового родилось в соревновании на ленинградских предприятиях за последние годы. В фильме есть и попытки обсудить, как нужно организовать соревнование, чтобы оно стало еще более действенным. К тому же, к исследованию этого вопроса авторы привлекли интересных людей: передовиков и организаторов производства, социологов, психологов, экономистов...

И все же в этом актуальном по теме фильме есть, на мой взгляд, некоторые существенные недостатки: так, авторам не удалось создать завязку, которая держала бы зрительский интерес на протяжении 50 минут. На примере ленты видно и то, как робко еще используем мы образные решения, как неуверенно, не творчески владеем искусством интервьюирования...

И еще одно: важность темы не всегда оправдывает попытку решить ее в полнометражной картине. Мне кажется, что тема данного фильма, реализованная в пяти отдельных самостоятельных лентах, прозвучала бы ярче, доходчивее, обрела бы несравненно более сильный социальный эффект.

●

Создавая фильмы о науке, ее проблемах, мы должны учитывать еще одну особенность восприятия информации нашим сознанием — «автоматизм восприятия». Используя каналы массовой информации, в том числе научно-популярный экран, важно помнить, что тот или иной научный факт может быть уже известен аудитории. В этом случае у зрителя и слушателя включается защитный механизм сознания, так называемый «автоматизм восприятия». Аудитория может смотреть картину, но не видеть ее; слушать авторский текст и не слышать его.

«Главное направление»

Средства массовой информации, как известно, выработали с годами ряд приемов, позволяющих взять барьер и этого «автоматизма» в восприятии.

Я назову только некоторые из них, так как уверен, что они достаточно широко известны:

1. Остросюжетная организация материала.

2. Персонификация идеи, предполагающая слияние основного идейного начала с главным персонажем, героем фильма.

3. Прием остранения, сформулированный еще В. Шкловским.

4. Прием отчуждения, разработанный в теоретических трудах и режиссерской практике Б. Брехта.

5. Художественные тропы, художественный образ — как средство, способное вызвать в сознании цепную реакцию ассоциаций.

Мы, пропагандисты науки, обязаны быть особенно взыскательными в поисках приемов решения уже знакомых зрителю тем, в разработке средств, которые и в этом случае смогут не только донести наши идеи до самого широкого зрителя, но и сделать его нашим единомышленником.

Возвращаясь к ленинградскому фильму о соцсоревновании, хочу подчеркнуть: мастера научного кино должны следить за всем новым, что рождается в ходе социалистического соревнования, и давать зрителю обобщенное суждение о процессе и его закономерностях. Социальная потребность в такого рода фильмах огромна. Необходимо искать в жизни не только научно-производственную, экономическую, социологическую, но и психологическую основу движения и, отражая ее на экране, действенно помогать партии использовать грандиозные резервы, заложенные в социалистическом соревновании.

Беда многих наших фильмов состоит в том, что их авторы пользуются приемами, которые отслужили свою службу еще где-то в 50-е годы. Вот лента «Станки учатся думать». Тема ее на первый взгляд достаточно актуальна, но материал картины не обладает качествами необходимой зрелищности... Движение мысли идет в фильме только за счет текста... Аналогичную ошибку, на мой взгляд, допустили авторы фильма «Залог успеха». В этом фильме, рассчитанном на массового зрителя, подробно рассматривается проблема рационального использования кормов в одном из колхозов Свердловской области. Но фильм ни на гран не отличается от тех учебных кинолент, которые выпускаются по заказу Министерства сельского хозяйства СССР для специализированной аудитории.

Я останавливаюсь на этих лентах потому, что глубоко убежден: они могут «сработать» против научного кино и научной кинопопуляризации. Здесь ведь мы можем столкнуться с явлением так называемого «бумеранга». Что это такое? Не буду снова утомлять читателя обширными экскурсами в психологию массового восприятия. Но все же напомню, что каждое событие в науке имеет свое информационное поле и свой информационный эквивалент. Если мы не учтем этой закономерности и количество информации превысит информационную стоимость события, то в общественном сознании появятся процессы, обесценивающие событие. Возникающая в таких случаях ирония, саркастическое отношение аудитории к информации — это тоже одна из форм защитной реакции организма против ненужных ему впечатлений. Это явление и получило название «бумеранг». Боюсь, что не все научно-популярные фильмы, создаваемые сегодня киностудиями страны, застрахованы от действия подобного «бумеранга».

Вот почему еще и еще раз хочется подчеркнуть: популяризация и пропаганда научных знаний — оружие весьма острое. И владеть им нужно в совершенстве. Иначе можно нанести прямой ущерб делу, которому мы все служим. Время ведь не зря требует от мастеров научного кино постоянного обновления приемов и неуклонного наращивания мастерства. О современных научных проблемах нужно говорить языком современного кинематографа.

Размышляя над причинами успеха или забвения тех или иных наших работ, невольно приходишь к выводу: если художник живет жизнью своей страны, если он, благодаря

своей идейной зрелости и высокой эмоциональной восприимчивости, улавливает «социальное ожидание зрителя» и если он в совершенстве владеет своим мастерством, то его творчество приобретает неодолимую силу.

Но мы, думается, еще не до конца осознали подлинную роль фактора «социального ожидания». А ведь он определяется всем политическим, экономическим строем жизни общества, направленностью информационных потоков, взаимодействующих с общественным сознанием.

Время научно-технической революции, когда наука входит во все сферы жизни человека, во многом определяет и его повседневный быт, формирует его отношение к знаниям, пробуждает «социальное ожидание» во всех слоях населения. Мы должны почувствовать, найти, угадать эти ожидания... И тогда наши фильмы станут тем, чем они и должны быть в период развертывания научно-технической революции — силой, организующей сознание зрителя и направляющей его в русло исторического прогресса.

Внимание: «Эффект последствия»

Иные утверждают: перед нами стоит дилемма, что показывать на экране — успехи научно-технической революции или задачи, которые возникли в ходе ее развития? Одни утверждают: нужно говорить только об успехах наших ученых и инженеров, пропагандировать достижения, взлет научной мысли. В этом есть своя правда, свой резон. Показ лучшего воспитывает гордость за успехи нашей науки. На этом пути легче решить задачи патриотического воспитания советских людей, особенно юношества, прививать любовь к Родине.

Однако важно понять и другое: что, концентрируя внимание зрителя на о д н и х только успехах и победах в научно-технической революции, мы обрекаем зрителя на пассивное созерцание уже достигнутого. Не может ли победный марш, если он о д и н будет звучать с наших экранов, породить благодушие и успокоенность в аудитории?

Ведь сосредоточивая внимание зрителя на нерешенных еще проблемах, мы как бы требуем от него о т в е т н о й реакции — повышения внимания к поставленной задаче; призываем его принять у ч а с т и е в ее решении... Не забудем, что многие проблемы социального развития нашего общества нельзя решить, не подготовив соответственным образом общественное мнение.

А с другой стороны, приходится слышать и такие суждения: предлагая на суд зрителя нерешенные задачи и даже конфликтные ситуации, встречающиеся в нашей жизни, не вызовем ли мы у определенной части зрителя отрицательную реакцию, не дадим ли повод для разглагольствования скептикам?

Тут есть над чем подумать. Вопросы эти сложные, но, тем не менее, дилеммы или альтернативы тут н е т. Дело ведь не в том, что мы показываем, а в том, как это показываем. Ради чего и во имя чего? Каков тот круг мыслей, который в конечном счете должен после фильма возникнуть в сознании зрителей?

К сожалению, мы часто не принимаем в расчет, что подлинная концовка фильма не на экране, а в головах у зрителей. Самое важное в нашем творчестве — «эффект последствия» фильма. Однако этот вопрос почти не исследуется ни социологами, ни киноведами. Пришла пора со всей силой подчеркнуть: невнимание к психологии зрителя стало сейчас весьма сильным тормозом в развитии кинематографа.

Однако вернемся к начатому выше разговору: что нам показывать — успехи и достижения научно-технической революции и л и проблемы, которые возникают в ходе ее развития? Повторяю, мне думается, альтернативы тут нет, и наибольшего успеха добьются те, кто к этой проблеме будет подходить с позиций диалектических. Пропагандируя достижения, будет одновременно обращать внимание зрителей и на нерешенные вопросы! Ведь так и в жизни. Мы решаем одни проблемы, реализуем одни планы, поднимаемся выше, и перед нами возникают новые задачи, открываются новые горизонты.

Это трудно? Да, трудно.

Это требует высокого мастерства?

Да, требует.

Но кто сказал, что в искусстве можно жить легко? Не мучиться, не искать, не рисковать, если хотите? Научно-публицистический фильм не может появиться на свет, если он не будет нести на себе яркое проявление авторской личности, ее творческой инициативы.

Когда мы делаем плоские информационные фильмы, авторская позиция, а значит и авторское своеобразие полностью затушевываются. И полный простор дается только научной информации. Но подлинная научная публицистика без проявления личности автора сценария, режиссера и даже оператора немыслима.

Попробуем в этом пункте повернуть наш разговор поближе к практике. Повторяю: делать фильмы об успехах научно-технической революции, об успехах нашей науки необходимо. Наши достижения в освоении космоса, в ядерной физике, лазерной технике, биологии и т. д. общеизвестны. Информация об этих достижениях для кинематографа вполне доступна, следовательно, с тем большим правом мы можем упрекнуть себя только в том, что многие наши фильмы на эти темы лишены авторского своеобразия, что в них слишком часто прибегают к отработанным приемам, к штампам и стереотипам.

Но надо обратить внимание зрителей и на те проблемы, которые еще только возникают в ходе научно-технической революции, как и на те социальные последствия, изменения, ею вызванные, с которыми мы обязаны будем чем дальше, тем больше считаться...

Научно-техническая революция требует все возрастающей производительности труда; новых кардинальных решений в технологии производства, в экономике, в организации, в социалистическом соревновании; усиленного внимания к тем социально-экономическим рычагам, которые могут обеспечить успешное осуществление научно-технического прогресса. К сожалению, динамизм НТР нередко приходит в столкновение с инертностью мышления некоторых кинематографистов. Известно ведь — сознание несколько отстает от бытия, а в эпоху НТР это отставание сказывается особенно остро, часто болезненно.

Так, иные из нас забывают, что все новые фундаментальные открытия в науке, принципиально новые технологические, организационные, инженерные решения остро нуждаются в разъяснении и пропаганде. В этом мы должны видеть свою первую и главную задачу, так как от успешного решения проблем НТР зависит могущество нашей Родины и, в конечном итоге, мир во всем мире.

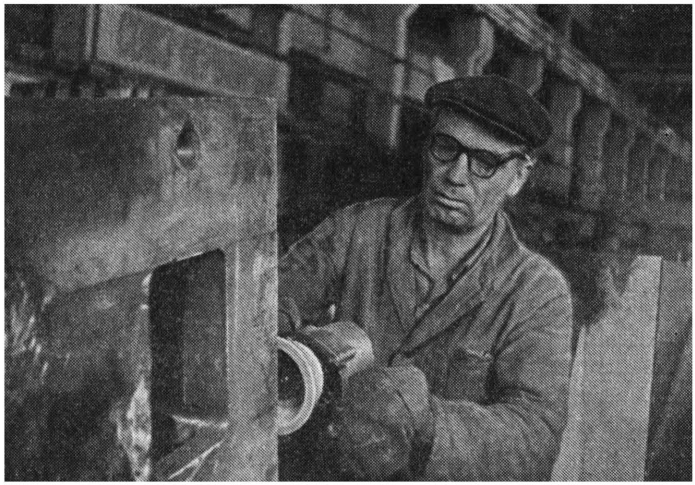
Мы уже осознали значение экономических проблем и создаем немало фильмов на эти животрепещущие темы. Однако впереди надвигаются на нас проблемы еще более сложные.

«Информационный взрыв» привел к необходимости переоценить многие традиционные ценности нашего интеллекта. Кибернетика доказала: легче всего поддается моделированию эрудиция (память человека), его логический аппарат, зато несказанно возросла ценность способности нашего интеллекта к симультанному мышлению, прогнозированию, экстраполяции, интуиции, фантазии, комбинаторике...

Понятно, что педагогическая наука поэтому видит сейчас свою задачу прежде всего в воспитании новой культуры мышления, требуемой научно-технической революцией.

Напомню, что производительность труда с начала нашего века возросла примерно в 60 раз, а производительность труда в сфере управления — всего в 3 раза! В этой связи приобретает особое значение указание Леонида Ильича Брежнева, который в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии подчеркивал, что рост масштабов и качественные сдвиги в нашей экономике «предъявляют новые, более высокие требования к управлению, не позволяют довольствоваться сложившимися формами и методами, даже если они хорошо служили нам в прошлом».

Капиталистический мир в поисках выхода из надвигающегося экономического кризиса избрал стратегию создания потребительского общества. Но иррациональное потребление, гипертрофия потребительских настроений, как



«Жизненная линия»

предупреждают коммунисты, неминуемо приведут — и уже приводят — к новым социальным катастрофам.

Только социалистическое общество способно использовать средства массового воздействия для осознания подлинно новой, научно обоснованной шкалы социальных ценностей. Не «крысиные бега» за новыми товарами, не «психоз вещизма» должны занять ведущее место в сознании человека, а более высокие, более благородные ценности и устремления.

И конечно, одно из первых мест среди этих ценностей будет отведено ни с чем не сравнимой радости творчества; счастью быть мастером своего дела и быть полезным людям; общению с природой; гармоничности развития физических и духовных сил человека; широте его культурных интересов; социальной активности и демократизму...

Мы, разумеется, не собираемся призывать зрителей к этакому суровому аскетизму, но воспитывать у него высокую культуру потребления обязаны. Эта сторона нашей деятельности также жизненно важна для нашего общества. И мы, мастера научного кино, ближе всех других отрядов искусства стоящие к науке, обязаны первыми начать работу на этом направлении.

Научно-техническая революция предъявляет повышенные требования к личности. Некоторые исследователи утверждают, что тысяча посредственных ученых на первоклассном оборудовании не сможет сделать того, что сделает один талантливый ученый даже на «среднем» оборудовании. Видимо, научному кино следует больше внимания уделять и проблемам формирования личности, раскрытию и оценке творческой энергии человека.

Мне не хочется перечислять всех проблем НТР, которые требуют от научного кино ярких, образных публицистических фильмов. Хочу лишь сказать, что только тем из нас будет сопутствовать успех в работе, кто глубоко и всесторонне поймет свое время, почувствует его властные требования, кто сумеет говорить со зрителем об актуальных вопросах жизни нашего общества языком современного кино.

В поисках нового стиля

Прогнозирование становится сейчас веянием времени. И чтобы добиться успеха, мы тоже должны уметь предвидеть интересы зрителей, предвидеть тенденции развития своего искусства. Проблемы эти сложны, простых однозначных решений они не имеют.

Прежде всего, как мне кажется, мы обязаны

пересмотреть некоторые авторские позиции. Было время, когда автор занимал просветительскую позицию. Теперь с этой задачей в основном справляются школы, техникумы, институты... Одно время мы считали своей задачей увлечь зрителя наукой, показать ее величие, зародить «жажду знания» — эта задача не утратила своего значения и по сей день.

Но сегодня на первый план, я в этом уверен, выдвигается автор-исследователь... Человек, который не стоит над зрителем, а вместе с ним хочет осмыслить сложнейшие явления научно-технической революции.

Это положение вызывает коренную перестройку всей драматургии научного кино, всей режиссерской и операторской работы.

Еще не так давно мы все мучились: как передать на экране минувшие события. Чего только ни изобретали:

восстановление факта с помощью прямой инсценировки;

инсценировка крупного плана;

инсценировка под фотографию;

инсценировка звукового ряда и т. д.

Десятилетиями бились над этой проблемой и, наконец, поняли: зачем догонять время? Не лучше ли задумывать ситуации, которые будут не повернуты в прошлое, а обращены к будущему?

Еще не так давно мы не могли использовать могучую способность зрителя к сопереживанию. В лучшем случае эта надежда возлагалась на авторский текст.

Оказалось: если использовать наблюдение и эксперимент, как звено в драматургии фильма, то можно будет добиться соучастия зрителя в развитии самого действия. Но эксперимент в этом случае нужно давать не как знак, а обязательно как процесс. На использовании этого открытия построены фильмы «Язык животных», «Семь шагов за горизонт», «Думают ли животные?», «Я и другие» и т. д.

Победа документального стиля во многих видах и жанрах не только продемонстрировала его могущество, но неоспоримо показала и его непреодоленные слабости. Такова диалектика развития любого явления. Мы уже становимся свидетелями, как срабатывает закон «отрицания отрицания» и живая практика открывает новую стилистику, которая сумеет объединить в себе сильные стороны документализма с его достоверностью, правдивостью, невыдуманными «шероховатыми» деталями, с его импровизационностью и одновременно преодолеть его слабые стороны — потерю зрелищности и эстетичности кадра, границы, сковывающие авторское начало, тематическую ограниченность, шлагбаум перед прошлым и будущим...

Рождение нового стиля происходит во всех видах и жанрах кинематографии и телевидения.

Мне кажется, наиболее крупным открытием последних лет в этом плане явился прием «вызванных ситуаций». Он необыкновенно сильно активизирует действие и дает возможность вскрыть характер героя картины во всей его психологической глубине.

Различают несколько вариантов этого приема:

«вызванную ситуацию» создает съемочная группа;

«вызванную ситуацию» конструирует актер за кадром;

«вызванную ситуацию» организует актер в кадре.

Но, естественно, во всех этих случаях внимание камеры одинаково приковано к «документальным» героям, оказавшимся в центре события.

В последние годы нам удалось разгадать еще одну сложную задачу «квадратуры круга»: как показывать на экране то, что изображения не имеет? Оказалось, что и эту проблему можно решить: в одних случаях с помощью слова, в других — прибегнув к аналогии, в третьих — к художественному образу.

Наконец, только в последние годы драматургия научного кино выстрадала еще одно открытие: к успеху могут привести максимальные самоограничения изобразительных и выразительных средств. Это было доказано на многих примерах, в целой серии документальных фильмов, авторы которых были дей-

ствительно художниками. Я имею в виду «Обыкновенный фашизм» Ромма, «В Лондоне» Образцова, «Там, где жил Хемингуэй» Симонова, «На улицах Вены» Андроникова.

Наконец, надо до конца осознать, какое могучее влияние на формирование нового стиля оказывает телевидение. Я имею в виду открытие новых жанров «драматизированной хроники», «документальной драмы», «драмы с открытым финалом». Нельзя также забывать и о том, что рядом с документальным стилем существует, в особенности в игровом кинематографе, стиль подчеркнуто условный. Отдельные попытки в этом направлении делаются и в научном кино.

Короче: живая практика творческих коллективов киностудий постоянно обогащает арсенал выразительных средств научного кино, и это необходимо иметь в виду всем тем, кто выступает в наши дни в научной публицистике. Например: длительное время никому не удавалось найти художественно-образное решение для абстрактных идей, столь необходимых в научном фильме. А многие работы последнего времени, причем сделанные на разных киностудиях и в различных жанрах, доказывают, что и этот рубеж может быть успешно взят. Так, в картине «Компьютер и загадка Леонардо» молодой режиссер Б. Загряжский находит образное решение для показа стремительного прогресса познающей человеческой мысли.

В то же время многие сценаристы, режиссеры и операторы делают на наших глазах решительные шаги, чтобы преодолеть «магнетизм» телевидения и вернуть научному фильму своеобразие кинематографического языка. Одной из любопытных работ этого направления является фильм «И не упасть за финишем» (сценарий Ю. Иванова, режиссер В. Олендер) с его по-кинематографичному стремительным ритмом. Во многих кадрах, снятых синхронно, убрано начало, середина, концовка какого-либо действия. И оставлен только кульминационный момент. Только взлет, только «пик» ситуации...

Авторов этой картины, может быть, можно упрекнуть в увлечении монтажом, строгие критики, возможно, найдут в их работе еще какие-то недостатки... Однако никто не сможет отрицать главного: в этой картине, как и в некоторых других фильмах, созданных в последнее время на студиях научно-популярного профиля, наметилась явная тенденция вернуть изображению его доминирующее значение, вырваться из «телевизионного плена».

И еще одно чрезвычайно важное обстоятельство. Прогнозирование социальных и экономических явлений становится неотъемлемой приметой семидесятых годов нашего времени. Кинематографисты остро чувствуют эту закономерность. Так, ленинградцы создали несколько фильмов, осознанно устремленных в будущее. И москвичи тоже работают в этом направлении. Достаточно вспомнить фильм режиссера А. Буримского «Биометаллургия сегодня и завтра»... Киевляне выпустили картины «Ваш ход, ЭВМ», «Фермы будущего», «Земля утолит жажду»...

А режиссер Г. Жвания на студии «Грузия-фильм» в картине «Корова, телевизор и индюк» традиционную задачу пропаганды достижений науки и техники в сельском хозяйстве решил... в юмористическом ключе. И добился несомненного успеха!

Не все из названных картин можно отнести к научной публицистике. И все же я упомянул их здесь, потому что все они показывают динамизм научного кино семидесятых годов, те процессы формирования нового киноязыка, которому оказываются под силу самые сложные популяризаторские задачи. Именно в этой связи мне было важно подчеркнуть — хотя бы в конспективной, «назывной» форме — то богатство приемов, методов, стилей, которое может, а значит и должен использовать научно-публицистический кинематограф сегодня.

От этого и будет во многом зависеть главное: станет ли научно-публицистический фильм таким, каким он должен быть в период научно-технической революции, в период великой битвы за умы людей, развернувшейся на фронтах идеологической битвы, кипящей в мире.

Киев

«До последней минуты»
«Служу моему Отечеству»
«Северная рапсодия»
«Большой аттракцион»
«Мечтать и жить»
«Романс о влюбленных»

Н. Суменов

Встреча с героем

«До последней минуты»
Автор сценария В. Беляев. Постановка В. Исакова. Оператор А. Осипов. Художник Ю. Богатыренко. Композиторы А. Билаш, В. Кладницкий. Звукооператор А. Нетребенко. Одесская киностудия, 1974.

Потребность искусства в героях, покоряющих своей жизнеутверждающей силой, в героях высоких помыслов и сильных чувств была всегда. Зачастую художник создает их силой своего воображения, но нередко он находит героя в реальной жизни. История советского искусства знает немало примеров, когда яркий человеческий характер становился художественным образом огромной эмоциональной силы, поражая воображение, зовя на подвиг. Чапаев, Павел Коргачин, Камо, молодогвардейцы — их образы сыграли важную роль в формировании нравственных идеалов многих поколений.

Фильм «До последней минуты» посвящен памяти коммуниста Галана. Он вошел в историю как писатель-интернационалист, в течение многих лет смело, талантливо и бескомпромиссно боровшийся с тайным и явным фашизмом, буржуазным национализмом, униатской церковью. Галан пал жертвой политического заговора. Но убийцы не смогли уничтожить пламенное слово партийного публициста. Галан продолжал вести бой. Его книги, статьи, памфлеты на переднем крае идеологической борьбы. Они не устарели и не устареют до тех пор, пока останутся на земле враги мира и социального прогресса. Велика ненависть националистов даже к памяти Галана. И сейчас, спустя много лет после его героической гибели, буржуазные политиканы пытаются скомпрометировать его светлый образ, исказить мысли, выхолостить их внутреннее содержание. Борьба за Галана продолжается. Надо отметить, что советские кинематографисты впервые отразили жизненный подвиг Галана в картине «Об этом забывать нельзя», созданной в 1954 году, через несколько лет после его убийства. Повторное обращение кинематографистов к яркой судьбе писателя-интернационалиста, думается, вызвано не только желанием авторов полнее использовать реалии биографии Галана. Творчество и борьба писателя открываются во всей полноте и значении при рассмотрении его жизни с тех высот, которых достигло наше общество в своем развитии.

В Советском Союзе сложилась историческая общность людей — советский народ. Социалистическая революция опрокинула барьеры между нациями, предоставив возможности для их безграничного взаимного обогащения. В нашем обществе идет активный процесс ломки национальных перегородок, национальной замкнутости и обособленности, формируются предпосылки для дальнейшего сближения народов СССР как в материальной, так и в духовной сфере. Гордость каждой нации и народности своими прогрессивными традициями и духовными завоеваниями органически сплавлена в нашей стране с чувством общенациональной, общесоветской гордости людей.

Марксистско-ленинское учение по национальному вопросу выдержало испытание на практике, а ленинская национальная политика одержала полную победу. В нашей стране родилось и окрепло великое братство людей труда, объединенных, независимо от их национальной принадлежности, общностью классовых интересов и целей, сложились небывалые в истории отношения, которые мы по праву называем ленинской дружбой народов. Эта великая дружба особенно ярко проявилась в годину трудных испытаний, кото-

«До последней минуты». Гайдай — В. Дворжецкий

рые не раз ложились на плечи наших народов, она сцементирована кровью лучших сынов всех национальностей, отдавших свои жизни ради победы в Великой Отечественной войне. Дружба народов СССР, беречь которую призывал нас великий Ленин, нерушима. И в этом интернациональном единении и братстве состоит неиссякаемый животворный источник могущества нашего многонационального социалистического государства.

Знакомясь с теоретическими документами нашей партии по национальному вопросу, вчитываясь в вечно живые материалы истории, ощущаешь, какую титаническую работу надо было провести, чтобы интернационализм из мечты, из идеала превратился в глубокие убеждения и норму поведения миллионов советских людей.

Национальный вопрос был решен в России — стране, где до Великой Октябрьской революции десятки наций и народностей жили в обособлении, в атмосфере подозрительности и даже вражды; где царское правительство в течение многих лет сознательно подогревало недоверие между народами, противопоставляло одну нацию другой, провоцировало националистические выступления, тотально распространяло великодержавный шовинистический угар; где население в национальных окраинах было сплошь неграмотным и находилось в тяжкой зависимости от своих угнетателей. Сколько усилий предстояло вложить ленинской партии, чтобы решение национального вопроса оказалось не формальным актом, чтобы политическое равенство всех граждан России, провозглашенное в исторических декретах, было отражено в экономическом и культурном равенстве. И это было сделано благодаря партии, воспитанной Лениным в духе

пролетарского интернационализма, партии, которая бескомпромиссно боролась с любыми проявлениями национализма и великодержавного шовинизма.

Ярослав Галан был одним из ее самых надежных и верных солдат. Сегодня мы не вправе забывать людей, отдавших свои жизни ради нашего братства. Но дело даже не в том, чтобы создать им своеобразный кинематографический памятник, главное — осмыслить жизненный путь, использовать исторический опыт в нашей современности.

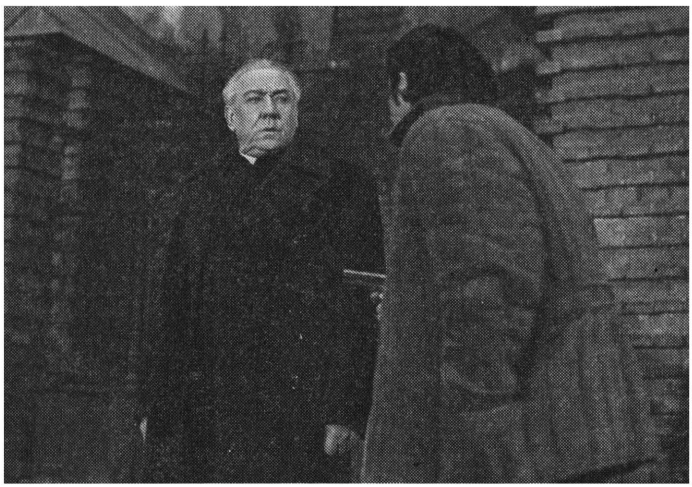
Галан — по фильму Гайдай. Авторы изменили фамилию своего героя. Может быть, они хотели отстоять право на вымысел, стремились уйти от фактографии, заботились об обобщенном звучании образа.

А может быть, они увидели, что задуманный образ получился другим, не похожим на подлинное историческое лицо. Впрочем, это их авторское право, и не будем здесь излишне придирчивыми. Оговорим только одно — поскольку нам придется соотносить экранный образ с реально существовавшим прототипом, я позволю себе в дальнейшем называть его подлинное имя.

Автор сценария Владимир Беляев отлично знаком с материалом, ставшим основой для его художественного исследования. Долгие годы он вел кропотливую работу, изучал жизнь и творчество писателя-публициста. Кроме того, еще одно немаловажное обстоятельство — они были лично знакомы: Галан и Беляев — соратники по общей борьбе. Но этот факт, видимо, не облегчал задачу, стоявшую перед сценаристом, а, может быть, даже затруднял ее. Беляеву необходимо было преодолеть сопротивление документа, взглянуть на него трезво, объективно, исходя из задач сегодняшнего дня. Кроме того, яркий, драматичный в своей основе материал, который казался столь самоигральным, необходимо было перенести на экран, драматизировать, найти его кинематографический эквивалент.

С первых кадров Галан заявлен, как человек крупный, смелый и отчаянный. В качестве корреспондента советской газеты, аккредитованного на Нюрнбергском процессе, он неожиданно появляется в логове недобитых фашистских отщепенцев в Мюнхене, чтобы взять интервью у одного из пророков новой мировой войны. Он бросает в лицо националисту, верой и правдой служившему в СС «Галичина», гневные слова презрения и спокойно уходит мимо оторопевших охранников.

Основное внимание в фильме сосредоточено



«До последней минуты». Костельник — А. Хвыля

на исследовании характера героя в процессе борьбы, которую он ведет яростно и вдохновенно.

Его враг многолик — это католическая церковь, недобитые бандеровские банды, внутренняя эмиграция, надевшая на себя личину и ждущая своего часа. У врагов Галана — один духовный отец — идеология буржуазного национализма. И бой, который он ведет с помощью своих книг, статей, памфлетов, выступлений на собраниях,— это бой стратегического значения. Вот почему Галан не только главный герой фильма, он является средоточием идейно-художественного смысла картины. Ее эпицентром. К нему, Ярославу, сходятся все нити сюжета, и даже в тех эпизодах, где герой не присутствует, он участвует, действует, ибо мы видим события как бы его глазами, оцениваем их с его гражданских позиций.

Важное место в фильме занимает тема борьбы Галана с католической реакцией. После войны выходят страстные памфлеты писателя «С крестом или ножом», «Что такое уния», «Довольно» и другие, в которых ведется последовательная критика религиозной унии с Ватиканом, разоблачается связь греко-католического духовенства с украинскими буржуазными националистами. Развенчивая господствующую униатскую религию, Галан как бы противопоставляет ей церковь православную, которая в силу сложившихся обстоятельств в Галиции носила прогрессивный характер в том смысле, что православие означало единение с русским народом, а униатство — разрыв с ним. Собор греко-католической церкви Западной Украины в 1946 году по предложению священника Костельника ликвидировал унию с Римом, существовавшую триста лет и причинившую много горя украинскому народу. Вот почему Галан, убежденный атеист, воспринимает этот акт, как свой личный праздник. Решение Собора вызвало панику в цитадели униатской церкви. Иезуиты покарали «отступника». Костельник был убит, но обратного пути в лоно католической церкви уже не было.

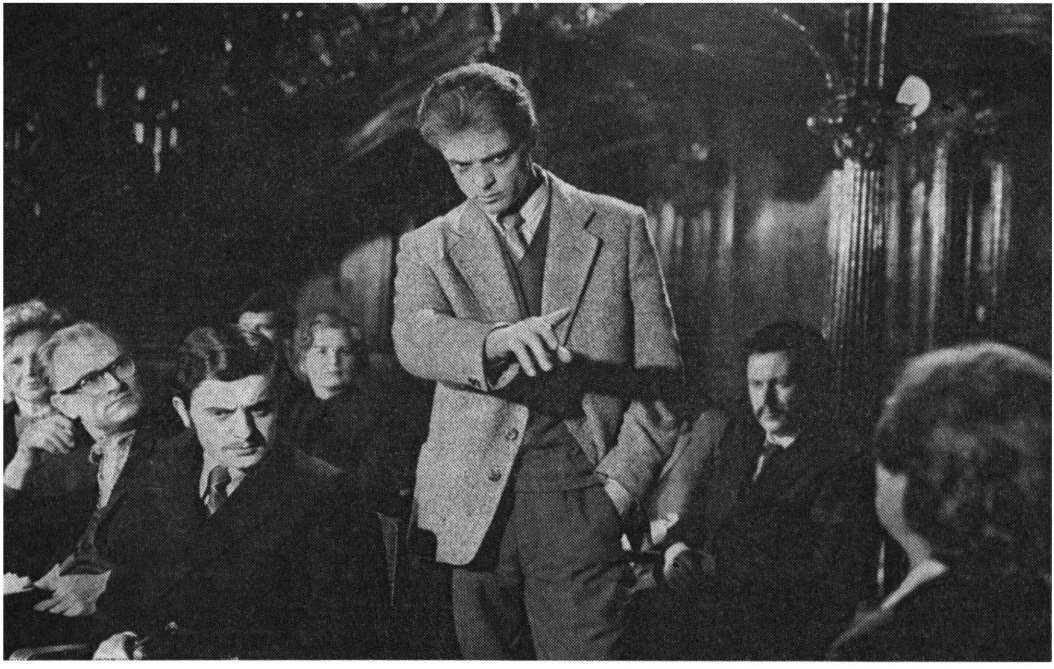
В фильме достоверно воспроизводится историческая обстановка, связанная с отделением от Ватикана. Драматическая ситуация, в которую вовлечены противоборствующие силы, дает возможность авторам фильма нарисовать точный социальный портрет духовенства, показать методы его борьбы, в которых шантаж и насилие занимают далеко не последнее место. И, конечно же, столкновение с сильным и коварным противником поднимает образ Галана как идеологического борца.

Закончилась вторая мировая война, но бродят еще по лесам Западной Украины остатки бандеровских банд, прорезают ночную тьму автоматные очереди, «лесные братья» терроризируют население в селах, убивают активистов, партийных работников; мешают проводить посевную. Бандиты обречены, они чувствуют, как сжимается кольцо вокруг лесных землянок, понимают, что народ не поддержал их, предателей своей родины, и в отчаянной злобе идут напролом. У них есть покровители. Одни отступили вместе с фашистами, притаились, и теперь, найдя себе новых хозяев, вынашивают за кордоном планы очередного наступления на Восток. Другие окопались во Львове на Светоюрской горе. Здесь, в духовной обители украинского буржуазного национализма зреют заговоры, намечаются жертвы, вербуются платные убийцы. Сюда они приходят замаливать свои грехи. В картине правдиво передана атмосфера неуверенности и страха перед возмездием, царящая в лесных «схронах», волчьи законы стаи, бессильная ненависть и бессмысленная злоба людей, ведущих несправедливую борьбу.

Главная тема фильма — борьба Галана с идеологией украинского буржуазного национализма. «Буржуазный национализм и пролетарский интернационализм, — писал В. И. Ленин,— вот два непримиримо-враждебные лозунга, соответствующие двум великим классовым лагерям всего капиталистического мира и выражающие д в е политики (более того: два миросозерцания) в национальном вопросе»*.

---

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 123.



«До последней минуты». Гайдай — В. Дворжецкий

Являясь реакционной идеологией эксплуататорского класса, национализм отступает, одурачивает, разъединяет пролетариат, чтобы вести его на поводу у буржуазии. Идеология национализма направлена к тому, чтобы замазать классовый антагонизм внутри нации в буржуазном обществе, выдать ее за монолитное социальное единство, противопоставляя трудящихся различных национальностей друг другу. Буржуазный национализм, под какими бы лозунгами он ни выступал, в какие бы модные одежды ни рядился, был и остается идеологией буржуазной, стремящейся любой ценой разорвать пролетарское единство и обеспечить себе монопольное право эксплуатировать «свои» народы. Украинские буржуазные националисты, выступающие за «самостийную», «вильну» Украину, стремясь противопоставить народ другим братским народам, думали лишь об одном, как повыгоднее продать свою родину сильному хозяину. В теории они витийствовали о «защите национальной культуры», на практике оказались ее злейшими врагами. Националисты помогали гитлеровцам истреблять патриотов, на их совести тысячи замученных жертв.

В своих воспоминаниях В. Беляев рассказывал о том, как в один из хмурых осенних дней они с Галаном поехали в Яновский лагерь смерти, в котором погибло более 200 тысяч человек. Глубокая долина местами была багровая от проступившей сквозь землю крови. Галан долго стоял над обрывом Яновской долины. Он весь как-то ссутулился, пальцы его сжимались в кулаки. Подобная сцена есть и в фильме «До последней минуты». Галан показывает своему спутнику, молодому рабочему Грицу, места, где фашисты и бандеровцы расстреливали заложников. И хотя функция эпизода чисто иллюстративная, он

важен для раскрытия авторской мысли: национализм — это предательство и убийство лучших людей отечества.

Через весь фильм проходит развенчание идеологии буржуазного национализма, показанное как движение, глубоко враждебное широким народным массам.

Образ героя обычно раскрывается в действии — через поступки, столкновения, сшибки характеров. Трудность, стоявшая перед авторами фильма, была очевидна — им предстояло создать образ писателя, единственным оружием которого было слово, мысль. В драматургии фильма используются подлинные высказывания Галана, творчески переработанные цитаты из его книг. Они удачно работают на характер. Взять хотя бы один из эпизодов фильма — собрание партийного актива.

Выступает Галан. Он рассказывает о своих впечатлениях от поездок по отдаленным селам. С гневом говорит о бандеровцах, которые запугивают население, не дают сеять. Из зала пришла записка, где его обвиняют в связи с Москвой, вместо подписи стоял трезубец. В ответ на провокацию Галан говорит, что Москва давно перестала быть только географическим понятием. Симпатии к этому городу или ненависть к нему определяют сегодня политическое лицо человека, прогрессивность или реакционность его взглядов. Любить Москву — это значит любить человечество, верить в него, верить в его завтрашний день и ради этого дня работать, бороться, а если надо — погибнуть в бою. Ненавидеть Москву — значит быть врагом человечества. Этот яркий монолог, в котором афористично и эмоционально выражен идейный смысл фильма, поднимает героя, показывает его как человека широких интернациональных взглядов. Здесь частично использована одна из литературных работ Галана, но как удачно вписывается она в контекст картины! И сцена собрания, снятая весьма традиционно, заиграла, привлекла к себе внимание и запомнилась. Жаль, что фильму в целом не хватает порой таких пламенных галановских строк.

Галан в картине умеет видеть политический смысл каждого, на первый взгляд, частного явления. В городе строятся заводы, и он приветствует это как возможность изменить жизнь, мировоззрение людей. Недалекий администратор решил разместить цехи фабрики в здании, имеющем историческую ценность, и Галан спорит с невежественным решением, опротестовывает его. Писательница Гайдукевич выпустила мнимопроблемную книгу «Под покровом свастики», и Ярослав дает точную партийную оценку этой работе.

Из этих фактов и складывается политическая биография героя.

Галан чувствует, не может не чувствовать, что идейный враг готовит расправу. Подбрасывают анонимные письма, угрожают по телефону, а порой мелькнет в толпе чей-то злобный взгляд. Но нет в образе коммуниста жертвенности. Галан счастлив, ибо борьба — его жизнь.

Наверное, между личностью Галана и его экранным образом, созданным актером В. Дворжецким, лежит огромная дистанция. Впрочем, это легко объяснимо, авторы не стремились к буквализму, к точному портретному сходству. Актер создает образ, полемизирующий с традиционным представлением об историческом герое. Например, Галан был прекрасный оратор, он умел увлечь людей, зажечь их. В фильме Галан выступает довольно часто, он постоянно с людьми, но обратите внимание, как он говорит, как ведет себя. Герой Дворжецкого не стремится подавить слушателя или собеседника своей эрудицией или напором темперамента. Он сдержан, спокоен, говорит просто, без ложной патетики, естественно и проникновенно. Он умеет слушать собеседника не для проформы или из вежливости, а по существу, пытается понять его, помочь. Но Галан — Дворжецкий может быть беспощаден, когда речь идет о принципиальных вещах, когда перед ним идейный противник, бюрократ, перестраховщик, он умеет сражаться за свои идеалы и не отступает в этой борьбе. Герой Дворжецкого принадлежит нашему времени, ему веришь.

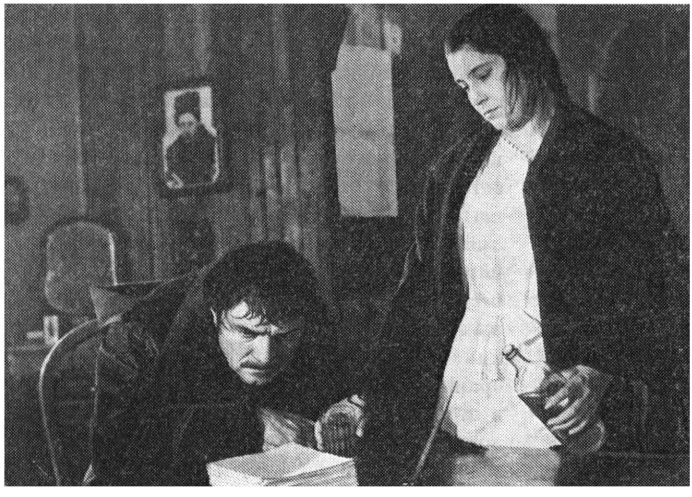
К просчетам фильма, к одному из его главных недостатков можно отнести изолирован-

ность главного героя от соратников по борьбе. Иногда создается впечатление, что Галан сражается один, что его никто не поддерживает. Это происходит потому, что авторы, сконцентрировав все внимание на борьбе с идейным противником — буржуазным национализмом, в какой-то степени забыли о тех, ради кого строилась новая жизнь. Авторы упустили интересную возможность рассказать о людях, которые радостно встретили приход Советской власти и боролись за ее упрочение. Образ учительницы Стефы, вставшей на путь прозрения, решен поверхностно, без серьезного проникновения во внутренний мир. К сожалению, зачастую авторы фильма упрощали свою творческую задачу, шли по пути наименьшего сопротивления, не искали образного решения отдельных сцен и всего фильма в целом. Есть в картине эпизод, о котором хочется сказать особо. Широкий экран разделился на две половины, и мы увидели хронику — подлинные кадры, снятые в Западной Украине. В одном монтажном куске столкнулись планы с изображением униатских священников, осенявших крестным знамением... убитых, растерзанных, повешенных в петле из колючей проволоки, безымянных жертв национализма.

Это пример интересного образного осмысления материала. Но таких ярких находок в фильме немного.

Произведению порой не хватает страстности. Фильм буквально насыщен драматическими коллизиями, а ритмическая структура картины спокойна, режиссер избегает эмоциональных всплесков, и даже смерть героя снята как-то буднично, прозаично. Гибель Галана должна потрясать, вызывать катарсис, а этого не происходит, и поэтому следующий эпизод — похороны героя — выглядит иллюстрацией. Масштабность массовки не искупает просчета в режиссерском решении, а может быть, даже подчеркивает его.

Несмотря на интересную попытку создать образ главного героя, фильм «До последней минуты» все-таки не стал заметным явлением в советском кинематографе и привлек наше внимание скорее в связи с важностью темы, которую он поднимает. Фильм участвует в острой идеологической борьбе, которая развернулась сегодня на мировой арене. Как известно, идейный противник стремится использовать идеологию буржуазного национализма в качестве главного орудия антикоммунизма. Националистическая пропаганда ведется в двух основных направлениях. С одной стороны, нападкам подвергается дружба на-



«До последней минуты». Роман Когут — В. Щербаков, Стефа — В. Заклунная

родов нашей страны, выдвигаются абсурдные тезисы обострения национального вопроса, поднимаются на щит отдельные проявления национализма среди отсталой части населения. С другой стороны, международный империализм стремится с помощью буржуазного национализма подорвать единство и сплоченность коммунистического и рабочего движения.

Решение национального вопроса в Советском Союзе, отсутствие социальных корней и других объективных предпосылок для антагонизма между нациями не означает, однако, что теперь проблемы дальнейшего развития социалистических наций и национальных отношений как бы утрачивают свое значение, становятся второстепенными. Партия постоянно подчеркивает необходимость дальнейшего воспитания трудящихся в духе советского патриотизма и социалистического интернационализма.

Интернациональное воспитание — это не временная кампания, а одна из центральных задач всей нашей идеологической работы.

«Нам нельзя ни на минуту забывать,— говорил Галан, — что национальная вражда — это оружие, которым особенно охотно пользуется враг. Бороться с ней — это значит спасать сердце и умы нашей молодежи...»* Сегодня перед литературой и искусством стоят важные и ответственные задачи по формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной Родине, социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему движению вперед. Кинематографу, искусству самому массовому, способному оказывать огромное эмоциональное воздействие на зрителя, партия доверила задачу сложную, но в высшей степени благородную и важную — вести пропаганду интернационально-патриотических идей. Об этом ярко и точно сказано в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: «Средствами кино необходимо раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение наций, успехи в экономическом, социальном и культурном развитии. Достойное место должны занимать темы дружбы народов, социалистического интернационализма, борьбы с проявлениями национальной ограниченности и предрассудков». В этих словах сформулированы политические задачи кинематографа на одном из важнейших направлений его деятельности.

* Я. Галан. Свет с Востока. М., «Молодая гвардия», 1954, стр. 157.

Евгений Вейцман,
Лидия Гурова

Портрет русского ученого

«Служу моему Отечеству»
Авторы Н. Левицкий, Т. Непомнящий. Режиссер Николай Левицкий. Операторы Ю. Артамонов, Н. Сергеев. Научные консультанты академик В. Н. Черниговский, кандидат биологических наук К. Ланге. «Леннаучфильм», 1974.

Наверное, многим памятен знаменитый портрет Ивана Петровича Павлова, написанный художником Нестеровым. Павлов изображен сидящим за столом у окна веранды. На столе букет цветов, прозванный «убором невесты». Колорит — сочный, ясный, цветение жизни как бы противостоит возрасту ученого, который благодаря этому и не воспринимается вовсе стариком. Но главное — это павловские руки, лежащие на столе. Руки труженика, сильные, волевые, способные и на филигранную работу экспериментатора и на нелегкий физический труд крестьянина.

Павлов говорил: «Скоро мне стукнет восемьдесят шесть. Прожито как будто немало. Но очень, очень хочу еще жить долго, жить до ста лет. И даже больше. Почему так хочется

«Служу моему Отечеству»

мне жить очень долго? Прежде всего для моего дорогого сокровища — моей науки. Мне хочется непременно самому закончить работы по условным рефлексам, хочется укрепить тот мост от физиологии к клинике, психологии, который уже можно считать начерно перекинутым. Судьбы Родины глубоко волнуют меня... И я, что ни делаю, постоянно думаю, что служу прежде всего моему Отечеству».

Фильм об Иване Петровиче Павлове...

Признаться, когда идешь смотреть эту ленту, заранее возникают сомнения. Конечно, Павлов — величайшая фигура отечественной и мировой физиологии. Отталкиваясь от его открытий и идей, представители его школы развили их на современном уровне науки, применяя современные методы и создавая новые научные представления. Но Павлов — фигура достаточно «канонизированная», хрестоматийная. О нем не раз создавались кинопроизведения как научно-популярные, так и художественно-биографические. Достаточно напомнить, что у истоков научно-популярного кинематографа стоял Всеволод Пудовкин, снявший вместе с Анатолием Головней «Механику головного мозга» — фильм, где впервые разрабатывались приемы научной популяризации и где открытие условного рефлекса предстало как блестящий бросок передовой науки. Многим памятен и научно-популярный фильм «Рафаэль и Роза» о знаменитых павловских шимпанзе из Колтуш. Можно вспомнить и фильм «Иван Павлов» Григория Рошаля...

Что может прибавить новый фильм о Павлове?

Надо полагать, что он может состояться, если авторы его решат по крайней мере две задачи: одну научную и одну художественную. В этом фильме надо рассказать о Павлове с позиций сегодняшней физиологии высшей нервной деятельности и сегодняшней психологии, показав, какое место в современной науке занимает Павлов. И в то же время важно найти свежую, современную форму для этого рассказа.

Режиссер Николай Левицкий не новичок в научной популяризации. Ему принадлежат удачные находки в поисках разнообразных форм короткого научно-познавательного рассказа. Ему удаются фильмы-портреты, «монофильмы» о выдающихся личностях (например, фильм о Толстом). Ему свойственна широта культурного контекста, в котором он обычно ведет свой кинорассказ.

Думается, что с вставшими перед ними задачами Н. Левицкий и Т. Непомнящий, драматург, написавший в соавторстве с режиссером сценарий, справились. Поэтому фильм, как принято говорить, состоялся.

Если строго определять формальные его признаки, то фильм следует отнести к жанру публицистического очерка-портрета. Авторы избрали путь повествования от первого лица; этим лицом оказался Нестеров, которому предлагают написать портрет «легендарного человека». И поскольку рассказчиком выступает художник, правда, широко образованный и осведомленный в науке, но все же художник, а не деятель науки, зритель не ожидает от его рассказа научных деталей, которые сегодня уже не являются главными, а в общем-то многим и известны.

На наш взгляд, ошибаются те, кто полагает, что в творчестве ученого менее присутствует «субъективное» начало, чем в творчестве художника. Субъективного меньше не в процессе, а в результате, в той объективной истине, носящей, естественно, относительный, временной характер, которую достиг ученый. Что же касается поисков научной истины, самого мышления ученого, его установок, мотивов деятельности, то здесь субъективное начало велико, и взгляд художника может как раз приоткрыть завесу этого внутреннего мира, столь важного и для объективированных результатов его деятельности.

Нестерова, в первую очередь, интересует в Павлове то, что можно подать «в образе», а не то, что можно выразить в словесном материале рукописи научного труда, в стенограмме лекции, в жестких формулах доклада. И хотя Нестеров перебирает и научные труды и доклады, хотя мы как бы вместе с художником присутствуем на лекциях Павлова, но и здесь, как и в беседах с Павловым, его женой Серафимой Васильевной, его гостями и учениками, Нестерова волнует именно внутренний облик ученого, емкие мыслительные ходы неформального характера, неожиданные признания, идущие в разрез с ожидаемыми «изречениями по поводу...».

Очень важно признание Нестерова о том, что в начале знакомства с Павловым он не нашел в его фотографиях признаков манящих, волнующих воображение. Но постепенно все более подробное наблюдение над «трудной моделью», неотступное следование за ней, тщательное изучение деятельности Павлова дало Нестерову ключ к личности ученого, к процессу его мышления в науке, к его интуитивным прозрениям и смыслу строгих экспериментов.

Не удивительно, что в фильме большое место занимают детали «быта» семьи Павловых, равно как и детали окружающей ученого лабораторной, институтской обстановки.

Показ павловских коллекций тесно связан с осмыслением одного из важных моментов павловского учения — стремлением объяснить целенаправленность деятельности с позиций условнорефлекторной теории. Когда художник знакомится с ними, знакомится с павловским письменным столом (все это мы видим на экране), мы слышим голос Павлова: «Картины — моя страсть. Ведь коллекционер может подавить все свои основные потребности ради собирания этих единиц огромного собрания, обыкновенно все же остающегося недостижимым. Бесспорно — это рефлекс цели. Ведь жизнь-то теряет ценность когда? Тогда, когда у человека нет цели. А что нужно для проявления этого рефлекса цели? Конечно, его постоянное напряжение...»

Все эти подробности оказались необычайно важными для создания художественного творения — «Портрета академика И. П. Павлова».

Вот почему фильм Николая Левицкого интересен, помимо всего прочего, именно со стороны раскрытия на конкретном материале проблемы взаимосвязи науки и искусства.

Фильм снят только на подлинном материале, с минимальным количеством досъемок. Как известно, сохранились кинокадры, изображающие Павлова в Колтушах, на прогулках, работающим в саду, беседующим с сотрудниками и гостями, выступающим на конгрессах; сохранились и кадры экспериментов. Надо было отобрать и использовать те из них, которые работали бы на «сверхзадачу» фильма, создавали бы тот образ ученого и его

науки, который лег в основу портрета и который авторы хотели бы донести до нас.

И вот авторы используют не новый, но на сей раз особенно удачно работающий прием: вместо дикторского текста они накладывают тщательно выбранные и подобранные упомянутые тексты на фильмотечный, натурный и фотографический материал. Тексты читают Б. Рыжухин, С. Карнович-Валуа и А. Лиснянская. Не следует «отождествлять» каждого исполнителя с реальным персонажем. Именно поэтому в титрах и не сказано, «кто за кого» читает, но жизненная убедительность словесного материала прекрасно сочетается с подлинностью экранного изображения.

Но, конечно, если бы фильм сводился только к этому, он не был бы достаточно актуальным. Ведь главным в научно-познавательном фильме является решение первой из названных задач — задачи рассказа о павловском учении с позиций сегодняшнего уровня науки.

Авторы ограничили себя. Они лишь очертили некоторый круг научных проблем, оставив многое за скобками. Пожалуй, даже — и об этом говорит само название фильма — их особенно интересовала нравственно-патриотическая роль Павлова в науке. Действительно, Павлов явил собой не просто крупную научную фигуру, но ученого, занимающего исключительно принципиальную, высоконравственную позицию. Эта позиция особенно четко проявлялась, во-первых, в глубоко осознанном отношении к достоинству отечественной науки, в понимании роли и престижа русской и советской мысли, а во-вторых, в его неотступном стремлении разгадать тайны природы, дать им материалистическое объяснение, в смелом отказе от устаревших, неверных положений, даже если они были высказаны им же самим. Поэтому фильм о Павлове, подчеркивающий эти стороны его личности, имеет большое воспитательное значение.

Эпизоды в Англии (на фотоматериале), где Павлову присвоили звание доктора Кэмбриджского университета и где внук Чарльза Дарвина, как бы символизируя научную преемственность, опустил с галерки игрушечную собачку, напомнив этим знаменитую игрушечную обезьянку, полученную аналогичным образом самим Дарвиным; эпизоды в Америке, где на конгрессе физиологов Павлов снялся со своими американскими учениками и последователями — профессором Гентом, доктором Келлогом, Кенноном — павловцами, основателями павловских лабораторий в Соединенных Штатах; эпизоды встреч с иностранными коллегами в Колтушах, наконец, уникальные кадры съемок с Гербертом Уэллсом — все это подчеркивает мировое значение учения русского физиолога.

На фоне фотоснимка психологического конгресса в Копенгагене мы слышим павловские слова: «Волнующее чувство испытал я, когда доводилось выступать перед иностранцами. Невероятно остро понимаешь тогда, что русский ты человек и каждая капля твоего дела приносит родине пользу или вред. Это чувство всегда было остро во мне...»

Наконец, и это, на наш взгляд, важнейший пласт фильма, авторы четко выделили мировоззренческую позицию И. П. Павлова, его борьбу за материализм в психологии, доказав и этот тезис рядом конкретных эпизодов, имеющих большое значение в самой драматургии фильма. Авторы выделили именно эту, непреходящую и принципиальную сторону учения Павлова.

Павлов, как известно, перебросил мост между физиологией высшей нервной деятельности и психологией, в корне подорвав, вслед за Сеченовым, идеалистические представления о психике. До сих пор существуют представления о Павлове, как об ученом-«антипсихологе», просто сводящем психическое к физиологическому. На самом деле это не так. Павлов сам и его ученики подчеркивали, что психология — самостоятельная наука, имеющая свой предмет, но что следует глубоко изучить материальную основу психических явлений именно для построения научной психологии. Павлов видел эту основу на уровне менее глубоком, чем видит ее современная наука. Но павловское направление определило современные поиски. Авторы фильма проявили научную добросовестность популяризаторов, по-

казав именно этот аспект павловского учения. Не следует забывать, что Павлов сформировался как ученый в период, когда материализм — это, как известно, неоднократно подчеркивал В. И. Ленин — отпугивал иных довольно крупных естествоиспытателей.

Спор Павлова с Шеррингтоном, считавшим, что павловские условные рефлексы «едва ли будут иметь успех в Англии, потому что они пахнут материализмом», и павловские доказательства возможности объективного, то есть материалистического изучения «психического слюноотделения» собак — эти эпизоды, показанные в фильме, убеждают зрителя. Может быть, поэтому несколько наивно и прямолинейно звучит следующий за этим спор Павлова с духовным лицом, обвиняющим ученого в том, что он поднимает руку на «душу» — единственную опору веры. Зато, когда после слов Павлова — «я против таких психологов, которые, по-видимому, желают, чтобы их предмет оставался неразъясненным, таинственным» — идет известный, но уместно повторенный здесь фильмотечный материал опытов с обезьянами Розой и Рафаэлем, существо павловской материалистической позиции выявляется достаточно убедительно. Конечно, опять нельзя не добавить, что павловское объяснение сложного поведения обезьян только условнорефлекторными ассоциациями, имеющими материальный субстрат в мозгу и лежащими в основе высшей нервной деятельности,— сегодня уже недостаточно, так как имеет под собой более глубокие уровни, которых достигли последователи павловского учения. Но тогда, в 30-е годы, в споре с Келером, представителем гештальтпсихологии, и другими идеалистами это была борьба за материалистическое мировоззрение в науке о мозге, за материалистическое решение противоречий между «сознанием» и «телом».

Автор научной кинопопуляризации всегда должен философски осмыслять и обобщать данный ему конкретный естественно-научный или исторический материал. Фильм о Павлове может дать очень много в этом отношении. И надо сказать, что, за исключением немногих «пережимов», эту свою функцию «философского воспитания» он выполняет вполне корректно.

Важным пластом, может быть, наиболее ценным в фильме, является пласт, который условно можно обозначить: «Павлов и современная наука». Будучи страстным садоводом, он называл своих учеников, впоследствии

«Служу моему Отечеству»

ведущих ученых нашей страны, — «отсадками».

Эпизод об «отсадках», достаточно драматургически четкий и выверенный, смотрится с особым интересом.

Начинается он со знаменитого выступления И. П. Павлова в 1935 году (синхронная запись). Правда, перед этим идут традиционные, часто повторяющиеся в других фильмах фильмотечные материалы: игра в городки, дом Павловых в Рязани... Возможно, авторы хотели ритмически «отбить» последующий сугубо «научный» материал, возможно, они следовали за изгибами мысли Нестерова, у которого образ «крестьянина» и «ученого» постепенно сливался воедино.

Итак, важное подведение научных итогов в 1935 году. Павлов снят на аллее парка с группой учеников. Он убежден в правильности пути, по которому они идут вот уже несколько десятков лет. Физиология высшей нервной деятельности, как он назвал эту научную дорогу, дала выход в патологию нервной системы, в терапию, в клинику. Размышления Павлова идут на фоне встреч с академиком Орбели — его ближайшим последователем; затем Павлов купается, бегает с внучками (он очень любил и ценил мускульные усилия, «мышечную радость») и все время думает, думает: «Действительно, хотелось бы мне встать из могилы лет этак через пятьдесят и посмотреть своими глазами, что станет к тому времени с моей наукой... Хорошо, когда изучать ее возьмутся другие умы, которые с другой стороны подойдут к предмету (разрядка наша.— *Е. В., Л. Д.*)... Огромное поле для исследований — хватит на всех и надолго».

Авторы фильма точно выделили эти штрихи к портрету великого ученого — его раздумья о будущем науки. Они важны в сегодняшнем фильме о Павлове.

И прямо вслед за этим снят член-корреспондент АН СССР Э. А. Асратян. Обращаясь к зрителю, он говорит об изучении функций коры большого мозга — органа условнорефлекторной деятельности —на нейронном уровне, то есть на уровне взаимодействия отдельных нервных клеток, что стало возможным благодаря новейшим методическим достижениям. Затем мы слышим его голос, но на экране мы уже видим Э. А. Асратяна молодым, снятым в группе учеников и сотрудников Павлова.

Вслед за Асратяном на экране — академик Е. М. Крепс. Прием тот же. Прямое обращение к зрителю, а затем — ретроспекция: Павлов и ученики. За Крепсом перед зрителем выступит академик Черниговский и, наконец, ныне покойный, один из выдающихся ученых наших дней — академик П. К. Анохин. Хотелось бы особенно поблагодарить авторов фильма за эти уникальные съемки ученых, за то, что фильм показал нам (вероятно, это были последние съемки в его жизни) Анохина, и еще раз обратиться к создателям научно-популярных лент: создавайте фильмотеку людей науки — это необходимо для научной кинолетописи!

Некоторые полагают, что прямое обращение ученого к зрителю некинематографично. Неверно! Это одно из увлекательнейших средств научной кинопопуляризации. «Личное» знакомство с ученым на экране, прямая речь, точно вмонтированная в ткань всего фильма,— блестящий прием пропаганды научных знаний, не разрушающий, а, наоборот, подкрепляющий образный строй повествования. Куда лучше услышать о современном состоянии павловской теории из уст ученых, живших при Павлове и работавших с ним, чем из уст диктора, сухо и беспристрастно комментирующего «нечто из науки» на фоне березового леса...

Не будем пересказывать, что именно нам поведали ученые. Кратко отметим суть их слов. Крепс подчеркнул, что павловское учение сегодня развивается, что для анализа работы мозга привлечен весь сложный арсенал физики, химии, кибернетики, биологической электронной микроскопии; Черниговский затронул проблемы бионики и специально остановился на проблемах, касающихся психической деятельности человека; наконец, Анохин поставил в центр внимания системный принцип функционирования психики, в частности роль

системного объяснения действия так называемых психотропных веществ (то есть веществ, действующих на психику человека и исправляющих ее) и т. д.

Все это важно, современно, поучительно. Кинематограф здесь бесспорно и точно пришел на помощь науке.

Эпизод заканчивается выступлением самого Павлова. Как бы перебрасывая обратно мост в те прошлые открытия науки, от которых идут современные ее свершения, кинематографисты показывают нам зал Ленинградской филармонии, где Павлов произносит речь о второй сигнальной системе, свойственной человеку. Это выступление и логически и образно монтируется с предшествующим выступлением Анохина. И хотя здесь — «монтаж в прошлое» — логика повествования идет не назад, а вперед, ибо как раз в этой речи Павлов говорил о системном и знаковом характере нашего высшего мышления. Речь Павлова таила в себе и интересные образные возможности, чем не преминули воспользоваться авторы фильма. Павлов говорил тогда об «оживлении» первых сигналов в фантастичности, в сумеречных состояниях больных-истериков и в сновидениях здоровых людей. И на экране один за другим, соединенные наплывами, проходят рисунки, символизирующие психическое состояние душевнобольных и невольно заставляющие задуматься о природе современного «сюрреализма» в живописи...

...Снова мы вместе с Нестеровым у Павловых. Приехал Герберт Уэллс; Павлов с гордостью показывает ему научный городок, говорит о месте науки в советской действительности.

...Естественным завершением фильма служит эпизод XV всемирного конгресса физиологов и знаменитая павловская речь на открытии его. Таврический дворец. Павлов и Серафима Васильевна подъезжают в машине. Переполненный зал. Павлов перед микрофоном. Все это — подлинные кадры хроники, синхронная запись. Павлов призывает ученых поднять свой голос против войны, против надвигающейся угрозы милитаризма. Эти кадры подлинно современны, мы смотрим их из нашего сегодня и, испытывая глубокое душевное волнение, отдаем должное мощи павловского духа.

Затем мы видим удачно подобранные планы самых разных молодежных аудиторий (в чем-то даже похожих на молодежь нынешнюю), перед которыми неоднократно выступал Павлов. Оправданы после конгресса и этих выступлений слова Нестерова: «Вижу его бодрым, как бы помолодевшим...»

Работа Нестерова приближается к завершению. Последние штрихи, и вот на мольберте — полотно Нестерова. Оно приближается к зрителю, заполняет экран. Павлов смотрит на невидимого собеседника, положив мускулистые руки, сжатые в кулак, на стол. Этим собеседником оказались мы, зрители закончившегося фильма.

Таков этот — еще один — фильм о Павлове. Нам казалось важным проанализировать его, ибо, по нашему мнению, это пример удачи в познавательном кинематографе. Сделанный, казалось бы, скромными средствами, не претендующий на броскость и изысканный киноязык, он выполняет свою функцию рассказа об ученом и о науке, о месте Павлова в истории естествознания, об облике ученого-патриота, и о том, как развивалось павловское учение после него.

Фильм не навязывает готовых штампов, но заставляет зрителя думать вместе с Нестеровым о Павлове, и вместе с Павловым и его учениками — о науке. Такой фильм учит и воспитывает одновременно. Он учит мыслить о кардинальных проблемах науки, не бояться трудностей и ошибок, смотреть далеко вперед, передавая эстафету грядущим поколениям. Он воспитывает пытливость и жажду знания, любовь к науке и служение своему Отечеству. Он учит и воспитывает нас на образце великого русского ученого, которого знают все и хотят узнать о нем еще больше.

Поэтому столь уместными оказались взятые эпиграфом к фильму слова В. И. Ленина, подчеркнувшего «совершенно исключительные научные заслуги академика И. П. Павлова, имеющие огромное значение для трудящихся всего мира».

В. Кичин

Чрезвычайное происшествие

«Северная рапсодия»
Сценарий Е. Чернецкого. Постановка Э. Абалова-Аболяна. Оператор В. Абрамов. Композитор В. Левашов. Художники И. Лукашевич, В. Прокофьев. Звукооператор В. Зорин. «Мосфильм», 1974.
«Большой аттракцион»
Сценарий А. Басаргина, В. Георгиева. Постановка В. Георгиева. Оператор Э. Савельева. Художник Г. Шабанова. Композитор Г. Подельский. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1974.

Есть чувства, искусством не предусмотренные.

Например, недоумение.

Экран суетливо рассказывает нам нечто, а мы чем дальше, тем больше убеждаемся, что рассказать ему н е ч е г о.

И возникает недоумение. Чувство, искусству абсолютно противопоказанное.

Есть неудачи и неудачи. Об одних можно сокрушаться, огорчаясь за художника, просчитавшегося в своем поиске. О других приходится писать так, что это уже смахивает на материалы газетной рубрики «Как такое могло случиться?».

Неудачи, о которых пойдет речь, оглушительны. И принципиальны,— иначе о них не стоило бы говорить подробно. Ибо выходят они на ту прямую, что ведет к самым фундаментальным понятиям: профессионализм, требовательность, ответственность.

Очень неловко писать об этом в связи с такой студией, как «Мосфильм». Но тут ничего не поделаешь: разговор — о картинах студии, которую мы привыкли называть ведущей, эталонной, флагманской. Искусство — не армейский строй, но все же есть и в нем мастера и коллективы, по которым равняются, на уровень которых ориентируются другие. Появилась «Баллада о солдате» — и нельзя уже снимать так, как будто ее не было. Появился фильм «Не горюй!» — и открылись новые глубины в комедийном жанре... Намеренно беру фильмы трудносопоставимые — их объединяют чувство высокой ответственности художника и та требовательность, которая не только дарит нам в искусстве новые вершины, но и обеспечивает его общий уровень.

Таких вершин в биографии «Мосфильма» немало, звание эталонной студии завоевано упорным поиском. И давно уже сложились здесь прекрасные традиции во всех жанрах кинематографа. Опираясь на эти традиции, на известные по собственному богатейшему опыту закономерности, умеют на студии предугадывать удачи, предрешать, программировать их появление, умеют вовремя предвидеть, предупредить поражение. Если же это умение вдруг отказывает — то не ЧП ли это?

Мы будем говорить о фильмах комедийного жанра. Кто бросит камень в этот жанр? Были и здесь у «Мосфильма» свои вершины — были картины Г. Александрова, ставшие классикой, любимой и долговечной, были народные комедии И. Пырьева. Были комедии К. Юдина и М. Швейцера, Г. Данелия и Л. Гайдая. Были ленты Э. Рязанова, и среди них такая поразительная, как «Берегись автомобиля». Были комедии музыкальные и эксцентрические, бытовые и лирические, философские и сатирические.

Становилось ли авторам этих фильмов легче оттого, что они работали в «легком жанре»? Так же трудно, как всегда, формировался замысел. Так же, откуда-то из тайников наблюдательной памяти художников приходили на экран точные жизненные наблюдения. И особенности индивидуальности художника, его эмоционального мира, психологического склада давали фильму неповторимую интонацию, угол зрения, атмосферу. Тревоги там настоящие, и радости тоже, и авторам не нужно было искусственно возбуждать в себе необходимое для избранного жанра мироощущение — оно в крови художника. «Легкий жанр» был сродни этому мироощущению — но ни на миг он не становился оправданием авторской с н и с х о д и т е л ь н о с т и к самим себе и к своему искусству. Все поверялось теми же жесткими мерками высокой требовательности.

Так было, так есть в искусстве, всегда и в любом из жанров. И конечно, было бы

Мы все очень обрадовались, когда в обиходе появилось энергичное слово «мюзикл»... («Северная рапсодия»)

странно говорить об этом «Мосфильму», издавна по этим законам живущему.

Но факт есть факт. На экране — «Северная рапсодия», на экране «Большой аттракцион», и вновь недоумеваешь, и пытаешься понять, «как такое могло случиться». Понять это труднее всего.

О новых мосфильмовских комедиях уже напечатаны фельетоны. Есть и попытки анализировать их всерьез, как анализируют произведения искусства. Не получается. Такое впечатление, что коврик с лебедями разбирают по законам классической композиции. Выходит, что все на месте, все в соответствии с законами, а искусства все равно нет, и почему — непонятно. Мистика.

Начнем с начала. Что это за жанр перед нами?

Сами авторы обеих картин, чтобы избежать кривотолков, придумали им жанры сугубо индивидуальные. «Большой аттракцион» — это «музыкальная цирковая фантазия». «Северная рапсодия», как утверждает аннотация,— музыкальная «история-сказка о девушке Тоне, которая очень-очень хотела танцевать».

Здесь ощутимо стремление расковаться. В сказке возможно все, а фантазия не знает границ. Кроме того, не забудем, что и сказка и фантазия — музыкальные. А в музыкальном фильме — свои допуски, своя условность. Смешение жанров — смешение условностей, рамки ограничений рушатся, фантазия выходит на простор.

Мы все очень обрадовались, когда в обиходе появилось энергичное слово «мюзикл». Это емкое слово агрессивно вобрало в свою орбиту все, что связано с музыкой в кино — как-то незаметно мы начали подгонять под эту рубрику все, что на экране нам поет и пляшет. Конечно, очень хочется, чтобы скорее был свой мюзикл, но стоит ли принимать желаемое за действительное, повторение задов — за стремительное движение к высотам нового жанра?

Тайну мюзикла, однако, нам сейчас разгадывать не придется — это увело бы нас от разговора совсем в сторону, потому что «Северная рапсодия», как и «Большой аттракцион», хотя их уже и окрестили мюзиклами, конечно, совсем не мюзиклы. Нечто подобное знавали мы и в «домюзикловом» прошлом,— знавали «Девичью весну», которую тогда называли другим модным и энергичным словом «ревю», знавали многочисленные зарубежные боевики того же жанра — «Золотую симфонию» и «Весну на льду», обозрения спортивные, эстрадные, цирковые, с сюжетом и без, но всегда подобные маленькой солнечной системе, где все вращается вокруг одного музыкального светила. Светилами были и прославленный ансамбль «Березка» — в «Девичьей весне», и не менее прославленный «Айсревю»—

в «Золотой симфонии», и вот теперь, в «Северной рапсодии» — Сибирский ансамбль танца.

Сюжет «Северной рапсодии», почти во всех подробностях совпадающий с сюжетом «Большого аттракциона» (факт, который не преминули отметить фельетонисты),— это классический сюжет такого рода лент. Талантливая девушка «из глубинки», преодолевая сопротивление родителей (родственников), которые недооценивают значение искусства, становится актрисой (певицей, балериной, звездой эстрады или цирка). Она, конечно, упряма и своевольна (у актрис, выбранных на главные роли, всегда есть возможность показать характер дерзкий и энергичный, что уже само по себе обаятельно), она блестяще талантлива, и мы уже заранее знаем, что в финале картины состоится ее триумфальное выступление на профессиональных подмостках, ее ждут рукоплескания и слава.

Эта хорошо знакомая схема в последнее время встречалась на экране не так уж часто — слишком она неприспособлена для того, чтобы вызвать у зрителя хоть какие-то ассоциации с реальностью. Безвестные хористки все реже спасают спектакль, когда заболевает прима. Будущие «звезды» прилежно учатся, и романтическим киноисториям, где путь к призванию базируется на одном лишь сильном-сильном желании героинь, на их предприимчивости и разностороннем обаянии, все труднее поверить, если они — всерьез. Схема устарела и, как принято говорить, более не соответствует возросшему уровню.

Тем не менее... Вот аннотация к фильму «Северная рапсодия».

«Тоня — веселая, озорная девчонка, которая живет на самом Крайнем Севере и в свободное от учебы (работы)* время бегает на лыжах, ходит на охоту, активно участвует в местной самодеятельности — поет и пляшет. Но этого ей мало. Тоня мечтает о том, чтобы стать балериной. Как победительница в районном смотре художественной самодеятельности, Тоня приглашена в Москву для участия в конкурсе популярного столичного ансамбля. На пути Тони встают различные препятствия как морального порядка (запрет отца, считающего танцы несерьезным занятием), так и материального — стихия (пурга, волки, море и т. п.). В фильме показано, как Тоня, которая наделена не только природным талантом, но и крепким поморским характером, упрямо и настойчиво идет к намеченной цели. В финале фильма мы видим Тоню на сцене Дворца съездов».

Итак, «Северная рапсодия» целиком, без остатка уложилась в классическую сюжетную схему, что и удостоверено официальным документом.

Однако — да не покажется это противоречием — сама по себе схема ни в коей мере не может служить жупелом,— еще Анюта, начав домработницей, лихо отплясывала в финале «Веселых ребят» на сцене Большого театра, еще и Стрелка в «Волге-Волге» из письмоносиц выбивалась в композиторы и затыкала за пояс Шуберта. Что из того? Фильмы эти живут и сегодня; их сюжетная канва откровенно условна, но мы ее как бы и не замечаем — ибо это именно канва, основа, на которой авторы весело и талантливо импровизируют характеры — колоритные, типичные, узнаваемые, несущие в себе, при всей своей эксцентричности, и правду жизни и правду времени. Стихия комедийная, стихия музыкальная, при всем своем буйстве, не стремится здесь оторвать сюжет фильма от жизненных реалий; она сама — порождение этих реалий, веселой наблюдательности художников, их влюбленности в жизнь. А что до трудного пути Анюты на сцену Большого театра — так это не более чем веселая игра, авторы ни на секунду не принимают ее слишком всерьез.

«Северная рапсодия» все же настаивает на самостоятельном значении сюжета — Тонин «путь в артистки» принимается с серьезностью, ее продвижение по этому пути обставлено с максимальной громоздкостью — привлечены, кроме предприимчивости самой Тони, новейшие средства авиации, привлечено Центральное телевидение, которое делает частные

* Да, да, именно так: «учебы (работы)».

Тонины обстоятельства достоянием широких масс, привлечена общественность столицы, в едином порыве включающаяся в борьбу за Тонину судьбу. Параметры комедии такого типа истинных бурь не терпят — стихии бушуют в стакане воды: Тоня всего только струсила перед экзаменом, и теперь вся Москва спешит к ней на помощь, хватает в охапку и тащит на сцену танцевать.

Все это происходит к тому же отнюдь не в условной музыкальной системе мюзикла — нет, по реальнейшим улицам Москвы спешат пожарные машины, и реальнейшая Валентина Леонтьева обращается к зрителям с телеэкранов. Музыки нет и следа, хотя единственное, что могло бы как-то оправдать, сделать сколько-нибудь приемлемой эту немыслимо фальшивую ситуацию — это именно музыка, танец, пантомима — жанры, условные по своей природе, с реальностью сообщающиеся по дорожкам более отдаленным и прихотливым, чем комедия бытовая, психологическая.

Самоценность Тониной истории ощутима еще и в том факте, что Красноярский ансамбль танца, ради которого все было затеяно, не стал в ней ни центром, ни лейтмотивом — он «растворен» в перипетиях приключений героини. Таким образом единственно реальное, что есть в картине — действительно превосходное искусство одного из самых интересных фольклорных коллективов страны,— оказалось настолько на втором плане, что некоторые из критиков, писавших о фильме, вообще не заметили его «главного героя».

Быть может, суть картины составляют интермедии — аттракционы, весело преображающие и комментирующие действительность? Посмотрим...

По сельской улице, утопая в сугробах, семенит пожилой «морж» в трусиках. Он появится дважды, потому что это смешно, когда в трусиках, когда пожилой или когда в сугробах. Это смешно само по себе, и только для смеху авторы впустили «моржа» в свой фильм. Его, так сказать, востребовали «законы жанра».

Сельмаг. Тоже — аттракцион, ибо для развития действия он не нужен.

Ну, какой может быть сельмаг в кинокомедии?

Будет ли это веселая пародия, или сатирически заостренная карикатура, или просто добрая улыбчивая бытовая зарисовка — в любом случае он должен быть узнаваем, должен быть п о х о ж. А уж краски, авторами избранные, подскажут нам направление их мысли, их отношение к явлению, к сельмагу — это будет их комментарий.

Краски в сельмаге из «Северной рапсодии» лучезарны. Сияют лаком дефицитные интуристовские «матрешки». Причудливый интерьер являет собою нечто среднее между баром в стиле «рюсс», чайной и хлебосольной

...Только для смеху авторы впустили «моржа» в свой фильм («Северная рапсодия»)

«...Все ходы, завязки под рукой, здесь найдете вы рецепт любой...» («Большой аттракцион»)

лавкой с расторопным приказчиком. Хорошо все это или плохо, призвано ли отобразить изобилие или наоборот, те печальные факты, когда в сельмаги завозят совсем ненужные товары,— этого авторы просто не знают, не знаем и мы. Взять продавца, которого играет Г. Вицин — любо-дорого, какой приветливый и расторопный. И песенка его вполне отвечает самым затаенным нашим чаяниям:

Для всех я найду подходящий товар:
Кому телевизор, кому самовар,
Кому балалайку, кому чемодан,
А в сумме получится месячный план...

Чего же лучше?

Но ведь кадром раньше он пытался всучить в нагрузку к дефицитному платью электрическую зубную щетку, и мы, злорадно смеясь, наблюдали, как щетка взрывается у него в руках, испуская паровозный дым. Это, значит, авторы критикуют отдельные бытующие недостатки. Это, значит, немного еще и сатира.

Но кадром позже жизнерадостный хор споет нам о том, что

...часто настроение,
нормальное давление,
процесс пищеварения,
а также цвет лица
зависят от толкового
работника торгового,
короче говоря, от продавца,—

всем своим видом показывая, что данный конкретный продавец вполне обеспечивает своим покупателям нормальное давление.

Нет внятного авторского комментария, неизвестно, смеяться ли нам ядовито или радоваться. Ясно одно: и эта сцена в сельмаге востребована все теми же своевольными «законами жанра». В комедии должно быть нечто жизнерадостное, и жизнерадостность исправно возникает, самоценная, всепроникающая, абсолютная — такой специфически комедийный мажор, не требующий для своего существования никаких связей, никаких сцепок с реальностью.

Впрочем, не пора ли нам вспомнить, что перед нами — еще и сказка? Сказочные силы многое могут: они, например, всегда выручат героя в критическую минуту,— правда, совсем не для того, чтобы сделать его жизнь безбедной и легкой. Герой борется, он отважен и смел — и на помощь ему, в награду, идет сказка.

Героине «Северной рапсодии» бороться не нужно, она полагается на сказку, как на Госстрах. Вот Тоня пробирается на лыжах с Крайнего Севера в Москву. Вот она в тайге, вот ее завьюжило, закружило, замело. В сказках героини в подобных ситуациях пугались; героиня этого фильма не пугается: она крепко уверена, что она в сказке, куда крепче, чем мы, зрители. Она трет кольцо, подаренное ей летчиком полярной авиации Ладейкиным, и Аэрофлот приходит к ней на помощь: прямо в тайге, в голубых сумерках, стоит макет

самолета, невесть как попавшего в эту глухомань. Отутюженный до блеска Ладейкин поет Тоне песню про ее синие глаза, и пока он поет, могучие крылья вполне реального, уже не сказочного самолета переносят героев в столицу. Фантастические допуски служат главным образом тому, чтобы убрать с пути героини, а еще больше — с пути авторов все препятствия, чтобы продвинуть вперед увязшее действие — сказка не столько демонстрирует богатство фантазии, сколько о п р а в д ы в а е т е е н е д о с т а т о к.

На редкость эфемерный фильм! Вот уж сколько «элементов» этого цветного музыкального зрелища прошло перед нами, а суть его, то главное, ради чего вышли на съемочную площадку авторы, по-прежнему тает, как мираж, там, за горизонтом... Чем дальше в фильм, тем больше жанров, тем яснее, зачем понадобилась эта жанровая чересполосица. Отчасти — комедия должна быть нарядной, пестрой. Отчасти — условность поможет при случае выйти из затруднительного положения, свести концы с концами. Жанр здесь — не способ существования характеров, а только фон, меняющийся единственно по желанию авторов.

Но законы жанра, родившиеся из живой практики искусства, менее всего приспособлены к тому, чтобы управлять действием произвольно, штопать расползающиеся прорехи, о п р а в д ы в а т ь художественные несообразности.

Все случайно в фильме, все — на уровне единичного, самостоятельно существующего и не обремененного смысловой нагрузкой трюка. Пестрый калейдоскоп этих трюков настойчиво напоминает о претензиях фильма соответствовать канонам заявленного жанра, но ведь зрителей-то жанр заботит меньше всего; попав в мир этого фильма, мы пытаемся сориентироваться в новых для нас измерениях, понять, что здесь главное, что второстепенное — мы ищем точку опоры.

Мы не найдем ее в сюжетной канве — она условна, это только поле, где должна бы развернуться главная игра авторов.

Мы не найдем ее в характерах — они условны, это только фигуры, приготовленные для главной игры.

Мы не найдем ее в искусстве Красноярского ансамбля — его номера лишь приданы сюжету, создают его музыкально-танцевальную лубочную атмосферу.

Так где же искать это г л а в н о е, раз все составляющие — лишь дань жанру, лишь его опознавательные знаки?

Впрочем... Есть в «легком жанре» еще одна категория, имеющая самостоятельную ценность.

Встречалось ли нам в искусстве что-нибудь более условное и отдаленное от реальности, чем сюжет «Марицы», чем переживания «королевы чардаша» или любовное счастье каких-нибудь Стасси и Бони? А залы театров полны, когда дают классическую оперетту. И нет у нас особых претензий к неактуальности сюжета, если хороши исполнители, если на этих спектаклях нас ждут встречи с талантом особого рода — тем искрометным, синтетическим, универсальным, включающим многие составные талантом, который и отличает истинного художника этого жанра. Здесь, действительно, становятся самоценными и буйство фантазии, и отточенная пластика, и острая комедийность театра масок, каким всегда является театр оперетты.

К оперетте кинематографической, к жанрам смежным — водевилю, ревю, мюзиклу — это условие относится в полной мере. Ну, что было бы с «Оливером!» без Рона Моуди? Что сталось бы с «Вестсайдской историей» без захватывающей хореографии Джерома Роббинса? Да и те же наши «Веселые ребята» — что они без Орловой и Утесова!

Любопытно, что в свое время в критике раздавались упреки именно по адресу Утесова: специфичность «утесовской» фактуры казалась малоподходящей для роли «нового советского пастуха», парня простого и без затей. Наверное, это так, если забыть о том обстоятельстве, что вовсе не в достоверной «фактуре», а в совершенно конкретном, неповторимом, сугубо «утесовском» таланте ищет опору этот фильм. Ну, был бы другой актер, типажно идеальный, сыграл бы он психоло-

гически наполненно условнейшую из ролей — разве не потерял бы от этого фильм свою стилевую специфику, свой эстетический код?

Мне кажется, этот давний опыт кое-что способен прояснить и в сегодняшней практике музыкального комедийного кинематографа. По-видимому, есть случаи, когда авторы вправе искать для себя точку опоры не в сюжете, не в словесно выраженной «узловой мысли» сценария, не в прямых связях с реальностью,— но порою и в неповторимом исполнительском феномене, в уже существующем, отдельно от фильма, искусстве, которое уже само в себе несет и эти связи, и свою собственную систему отражений, утверждений или отрицаний, и свое отношение к действительности, свой талант видеть жизнь.

Такой феномен — уже не просто слагаемое в привычной схеме автор — роль — исполнитель. Он сам по себе становится полноправным автором произведения, его создателем и вдохновителем, его движущей пружиной. Я могу даже допустить, что попади такой феномен — исполнительский, режиссерский, музыкальный или хореографический — в ту же «Северную рапсодию», он мигом бы сконцентрировал на себе зрительское внимание, сгруппировал бы по своим «силовым линиям» все составляющие элементы картины, и кто знает, по какому руслу потекла бы жизнь этого фильма!

Авторы, повторяю, вправе искать свою точку опоры и в этой области, но точка опоры им необходима, иначе разрушится фильм.

Нет, и на этом направлении поиска что-то не видно. Актеры старательно отыгрывают ситуации, они исправно напевают и танцуют. Внести в фильм свое личное, индивидуальное начало они оказались неспособными,— впрочем, на это авторы явно и не рассчитывали.

Музыка В. Левашова в меру мелодична, в меру банальна. Хореография М. Годенко традиционна и, к сожалению, недостаточно остроумна (пародийный танец фиф прямо-таки удручает каким-то доморощенным, с натугой, юмором). Это просто удивительно, ибо творчество Годенко на концертной эстраде широко и заслуженно известно — в кино же балетмейстер словно бы утратил и свою изобретательность и, порою, даже вкус.

В общем, ни одно из «слагаемых» не в состоянии взять на себя функции смыслового, или эмоционального, или стилевого центра картины, «точки опоры» нет, и фильм, сложенный из элементов сплошь необязательных и ничем не скрепленных, распадается.

●

Второй музыкальный фильм той же студии — «Большой аттракцион». Не просто брат «Северной рапсодии», но брат-близняшка, похожий до удивления.

Тоня очень-очень хотела танцевать, Даша очень-очень хочет быть в цирке. Дашин дед, как и Тонин отец, против этого увлечения. И там и там побеждают предприимчивость и предполагаемый талант героини.

В обоих фильмах авторы отдают необходимую дань жанру мюзикла — персонажи легко и подчас весьма неожиданно переходят от прозы к пению и танцу.

Оба фильма подчеркнуто зрелищны, охотно оправдывают условностями жанра сюжетные допуски и, порою, несообразности.

В обоих авторские раздумья над жизнью ограничиваются констатацией несомненной истины, что талант и настойчивость всегда пробьют себе дорогу.

Тем не менее, в «Большом аттракционе» есть отличие — одно и существенное. Его авторы яснее понимают недостаточность всех этих, по сути, эфемерных «элементов» и активнее ищут свою точку опоры. Их фантазия не ограничивается изобретением отдельных трюков «разового употребления» — она стремится создать образ древнего, вечно живущего искусства цирка, мир полуфантасмагорических персонажей и масок, который, подобно сказочному миру гномов или фей, окружит героиню и будет сопровождать ее в странствованиях. Образ искусства доброго, способного помочь человеку в трудностях, дать ему новые силы.

Поисками точки опоры продиктован и вы-

бор исполнителей. С. Мартинсон, Т. Пельтцер, Г. Вицин, В. Грамматиков, Б. Амарантов — все это актеры, владеющие секретом универсальности или точно соответствующие своей индивидуальностью избранному жанру. Режиссер закономерно делает свою ставку и на Н. Варлей, которой, пожалуй, еще не выпадал случай так полно и так многообразно раскрыть на экране свое дарование. Вот настоящая «звезда» для музыкального эксцентрического фильма, где арсенал исполнителей не может ограничиваться только чисто актерским умением, где нужно петь, танцевать, нужно двигаться музыкально и пластически совершенно, где необходимы мастерство акробата и выразительность мима.

Есть в фильме, кроме того, хорошая музыка Г. Подельского, темпераментная хореография Ю. Взорова — в общем, многие творческие силы приведены в действие, дабы подарить нам зрелище по-настоящему увлекательное. Теперь дайте, дайте им точку опоры в интересном замысле — они преобразят мир весело и талантливо, ведь именно этого мы ждем от «музыкально-цирковой фантазии»!

Теперь слово за авторами, за сценаристом и режиссером. Но авторы медлят; выстроив свои войска в полной боевой готовности, они как будто не знают, что с ними делать. И что это вообще должно быть — цирковое представление? ревю? поучительная притча со счастливым концом? Эти вопросы не формальны: в каждом из жанров свои законы, своя система измерений, своя условность и свои фундаментальные ценности.

Ответа не будет. Из мира цирка авторы возьмут сверкающие цирковые костюмы и немножечко цирковых трюков, совсем немножечко, не дай бог зрители решат, что это просто экранизированный цирк. Из мира ревю — его способность обходиться без мотивировок, вольное парение вольного сюжета. Из мира притчи — ее назидательность. Из мира «большой драматургии» — классически закрученную интригу, о чем нам споют специальную песенку: «все ходы, завязки под рукой, здесь найдете вы рецепт любой...» Возьмут отовсюду понемногу, но разнородные слагаемые не дадут суммы, и снова — чересполосица, снова зритель в состоянии невесомости: вместо четких «силовых полей» в мире этого фильма, выражаясь языком фантастов,— лишь хаотические вихревые сюжетные сгустки.

Очень знакомые сюжетные сгустки. Испытанный комедийный арсенал. Вот здесь-то и становится «Большой аттракцион» до неправдоподобия похожим на «Северную рапсодию». И там и там авиация принимает деятельное участие в судьбе героини. И там и там суетятся репортеры у трапа самолета, интервьюируя знаменитость. И там и там появляются «телевизионщики» как воплощение всего

...Испытанный комедийный арсенал («Большой аттракцион»)

самого ужасного и поверхностного в экранном искусстве. В обоих фильмах артисту Е. Моргунову приходится исполнять одинаковые функции — «смешить фактурой». И даже титры в этих фильмах живут в одинаково взвинченном, специфически комедийном ритме — они приплясывают, подмигивают и взрываются, удивительно похожие в своем неистовом стремлении быть оригинальными. Авторов не смущает, что актерам, собранным в фильме, практически нечего делать, что единственная задача для Г. Цилинского здесь — демонстрировать все ту же «фактуру», что С. Крамаров уже устал от совершенно таких же ролей, что подобный деляга-директор уже являлся в десятках фильмов, что нет комедии без толпы бестолковых репортеров...

«Классическая интрига», начавшись в духе милой шутки-пародии, постепенно заполняет все пространство фильма, и теперь уже наше внимание переключено на «сюжетную схему», ту самую, что, как мы договорились, предметом самостоятельного рассмотрения быть не может. Работа не из благодарных — мы напряженно следим за прихотливыми поворотами судьбы героини, удивляясь необоснованности ее решений и непоследовательности характера. Вот она, весьма самостоятельная девица, становится вдруг игрушкой в коварных руках соперницы — а мы все пытаемся сообразить, отчего это она так внезапно деградировала как личность. Но сообразить не успеваем — новый поворот событий даст нам новый повод удивляться и ужасаться. Идет, как положено по «комедийному рангу», цепь чистых недоразумений.

И уже забыты музыка, танец, пластика и разнообразные таланты актеров — теперь авторы озабочены лишь необходимостью выбраться из чащобы ими же нагроможденных сюжетных извивов. Яркое и нарядное представление теперь хочет уйти в сферы, ему явно не свойственные, оно задалось вполне дидактической целью показать, куда могут завести в искусстве нескромность и заносчивость,— показать, по-видимому, всерьез. И это значит, что неуправляемый кораблик выплыл совсем не к тому берегу. Ведь фильм, поставивший задачей сколько-нибудь серьезное исследование жизненных закономерностей, наверное, должен был позаботиться и о психологических разработках на иных глубинах, и о доказательных, продуманных мотивировках, и еще о многом другом. Словом, это должен быть уже совсем иной фильм.

Такова расплата за нарушение «условий игры» — условий, по всей вероятности, непререкаемых, ибо без них и игры не будет.

Условия эти предполагают постоянное ощущение авторами у с л о в н о с т и жанра — он оказывается жанром особой трудности не только потому, что требует особого рода таланта, но и потому, что необходимо мужество видеть его силу и его слабость, трезво оценивать его реальные возможности, мужество вовремя отказаться от соблазна нагрузить его функциями чужеродными.

Когда авторы «Опасных гастролей» хотят решить тему революционного подполья в жанре варьете — это нарушение условий жанра, это вопиющее превышение его возможностей, и результат такого опыта общеизвестен. Когда авторы «Звезды экрана» всерьез утверждают, что для фильма о партизанской борьбе его героине — актрисе кино — необходимо в совершенстве танцевать чечетку — это такой допуск, оправдать который неспособна даже наша всеобщая любовь к блестящему жанру музыкального ревю.

Вот и в нашем случае — законы жанра предъявляют свои права. На этот раз — «Мосфильму», студии, знающей истинные победы во всех жанрах, в том числе и в «легких». И это удивительно: здесь-то не могли не заметить, сколь решающие ошибки делали уже с первых шагов авторы обеих лент.

Еще шли съемки, а на студии уже избегали говорить о будущих лентах. Я собирал тогда материалы для журнального репортажа к юбилею «Мосфильма», был у меня длинный список «рекомендованных объектов» — ни «Северная рапсодия», ни «Большой аттракцион» там не значились. О них если и упоминали, то мельком, «под занавес»,— когда хотели показать, что на студии не забыты жанры популярные, любимые: музыкальная комедия,

эксцентрическая комедия, эстрада, цирк...

Уже в замысле этих фильмов всем было очевидно отсутствие ясных ориентиров, без ощущения которых веселый кораблик комедии, даже и охраняемый силами сказки, даже и подгоняемый ветром фантазии, все равно неминуемо сядет на скалы.

Квалифицированные редакторы студии не могли не видеть, что нет в этом замысле решительно никакой авторской концепции, что за сюжетом, пусть даже и условным, не стоит тема, что убоги и неостроумны диалоги, что нет характеров и нет мотивировок, что, коротко говоря, будущим фильмам попросту нечего предложить зрителю.

Все это не могли не видеть на студии. И тем не менее — снимали. Вопреки собственным традициям, собственному опыту,— снимали, по-видимому, все же снисходя к жанру, столь же упрямому, сколь и дефицитному.

И вот теперь — это обидное чувство недоумения. Прекрасный коллектив киномастеров произвел на свет что-то ни с чем не сообразное. Фильмы, под которыми стоит подпись соответствующего творческого объединения, но в титры которых, я убежден, никогда бы не отважился вынести свое имя ни один из художников, эти объединения возглавляющих.

А почему, собственно, нет там этих имен? Все, что публикует любой «толстый» или «нетолстый» журнал, скреплено ответственным именем его главного редактора. На разных студиях делаются сюжеты «Фитиля»,— но все их объединяет имя С. Михалкова, ставящего свою визу как Знак качества. Почему бы и маститым художественным руководителям студийных объединений не подписывать фильмы в свет, подписывать публично, на многомиллионном экране, закономерно разделяя и славу этих фильмов и, если придется, их позор?

Подпись — это, конечно, формальность, хотя, наверное, до позора дело доходило бы гораздо реже. Но есть, заметим, некоторая закономерность в том, к каким выводам привели нас раздумья об этих злополучных фильмах. Разговор о творческой неудаче не получается никак. Ведь такой неудаче предшествуют творчество, поиск, внятный замысел. Следы всех этих категорий искусства я добросовестно, если не дотошно, пытался обнаружить в фильмах. Пытался проследить все мыслимые и немыслимые нити — но все они вели в пустоту.

Здание построено без фундамента. И приходится говорить об ответственности, о требовательности и о профессионализме, не гарантирующем, разумеется, от неудач, но исключающем стопроцентный брак.

Совсем недавно мы точно так же недоумевали и сокрушались по поводу мосфильмовских картин «Нейлон 100%», «Дача», «Это сильнее меня», «Райские яблочки»... И вот теперь снова стопроцентный брак вышел на экраны, неся в заглавных титрах, как знамя, гордую марку эталонной студии страны.

Людмила Донец

Дни и сны

«Мечтать и жить»
Сценарий Ю. Ильенко, И. Миколайчука. Постановка Ю. Ильенко. Оператор В. Калюта. Художник С. Бржестовский. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор А. Чернооченко. Киностудия имени А. Довженко, 1974.

Первый и последний кадры фильма — коллажи с изображением женской фигуры в свободном полете. Это Мария, героиня фильма (актриса Л. Кадочникова). Коллажи с разными вариациями на ту же тему полета время от времени возникают в ткани картины. Они разные и по качеству исполнения. Некоторые вполне пригодились бы для первых феерий Мельеса. Они обозначают поэтический лейтмотив картины и одновременно становятся как бы точкой отсчета, камертоном, по которому выверяет фильм свои внутренние законы.

Тема крылатой души. Жажда полета и право на него. Тема, которую Довженко объяснял так: «По непреложному закону жизни душа

рвется ввысь, когда, повинуясь внутренней музыке и попирая все законы тяготения, торжествующее тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа».

Полет — как единение «отдельного человека и бессмертной души его народа» — об этом пытается говорить картина «Мечтать и жить» режиссера Юрия Ильенко.

Героиня является в картине звеном довольно трудной эстафеты, по замыслу ее образ есть отражение поэтической идеи, заключающей в себе живущее в человеке стремление к звездам, к полету. Первым, по дошедшим до нас данным, эту мечту человечества пытался реализовать Икар. От Икара ведет свою родословную и лейтмотив фильма. В нем есть эпизод, где монтируются встык такие кадры: летящий Икар — космонавты в состоянии невесомости — летящая Мария. Роль Марии в этом ряду — обобщенная, поэтическая. Она восходит к самым глубинным поискам человеческого духа. Способна ли героиня к полету? Весь ход картины призван ответить на этот вопрос положительно.

В фильме несколько раз звучат слова из чеховских «Трех сестер»: «Надо жить! надо жить! О, как играет музыка... Они уходят от нас»... Вначале это звучание записанного на магнитофонную пленку спектакля, в котором когда-то Мария играла тоже Марию, Машу. Потом мы слышим эти слова уже как напоминание, как эхо душевного кризиса, когда необходимо разобраться в себе, осознать неудавшееся, что-то перерешить, передумать и найти мужество снова жить, найти новую духовную высоту. Эта параллель с чеховским произведением — тоже весьма ответственное обобщение.

Проблемное пространство картины укладывается в расстояние между двумя спектаклями, после которых героиня — в фильме она актриса — выходит на поклоны — на суд публики, зрителей, людской суд. В расстояние между двумя монологами, которые Мария после этих спектаклей произносит. В первый раз актриса проваливает роль, как мы узнаем от нее самой, во второй — играет прекрасно, как сообщает нам стоящий за кулисами режиссер. Играет она, очевидно, какую-то пьесу, связанную с темой полета, потому что мы видим на ней синюю форму стюардессы. А в глубине сцены — густой анилиновый кусок декорационного неба, прочерченный рисованным контуром самолета...

Художник, переживающий кризис. На оголенном пространстве сцены, в направленном, безжалостном свете рампы, усомнившийся в своем праве выйти на поклоны, выйти к людям. Выйти, зная, что ты им ни в чем не солгал, что твое творчество, твоя жизнь — правда. Художник, осознающий себя в обретении новых, живительных связей с жизнью. Так можно определить проблему фильма. Проблема чрезвычайно серьезная, каждый настоящий художник бьется над ней так или иначе всю свою жизнь. Здесь эта проблема составляет самую сердцевину картины — она вынесена в ее сюжет, она одухотворяет ее идею, движущую ход событий и страстей.

Вот что Мария говорит в первом монологе: «Бой часов. Удар, который подводит итоги. Вот в чем дело. Роль-то провалила? Роль! Слышишь? Время летит, летит. А что ты сделала? Что!.. Время само подскажет. Да! Время подскажет, как надо себя вести...»

А вот ее заключительный монолог: «Я поняла сегодня, что дает мне право выйти на сцену с судьбой, еще вчера мне чужой и неясной. Как просто понять человека. Его надо просто любить... Я увидела лица, сердца. Я увидела одно лицо. Я видела его раньше как-то смутно, урывками, будто мельком. Это моя вина, моя вина. Лицо, лицо такое простое и ясное, да, да, поверьте, просто посмотрите вокруг, лицо человеческое. Я полюбила его давно. Я просто не знала, почему и как. Оно, одухотворенное борьбой и правдой. Это лицо моей Родины, лицо в р е м е н и... теперь я знаю, зачем я на сцене. Я не служанка времени и не поденщица его. Мы с вами творцы и соавторы в р е м е н и!..»

Изобразительное решение этих двух монологов символично. Первый Мария произносит у себя в гримерной, отражаясь многократно

«Мечтать и жить». Мария — Л. Кадочникова, Режиссер — Р. Нахапетов

в зеркале с несколькими створками (прием — не открытие, но заключает в себе в данном случае идейную определенность — человек перед зеркалом, отражение самого себя, обращение к самому себе). Человек «в себе», внутри своего мира. Как объясняет ей потом режиссер: «У тебя была искренность и прекрасные глаза. Но этого хватает только на первых порах. На две-три роли. Тебя хватило на десяток. Все. Теперь колодезь пуст. Ты исчерпала его до дна».

Заключительный монолог Мария произносит прямо перед занавесом. Перед зрителем. Перед людьми. По замыслу это уже не заученные слова роли. Актриса позволяет себе сказать людям с в о и слова. Слова от себя. Слова о себе. О себе, пришедшей к людям. Незапрограммированные. Выношенные. Выстраданные. Добытые из жизни. Такими, во всяком случае, они должны быть. Хотя на самом деле, они грешат отсутствием того самого «лица», о котором хлопочут.

Поиски героиней «лица» времени, жизни должны составлять движение картины. В ткани картины есть два основных мотива, две встречи, в результате которых к героине приходит прозрение. Она обретает себя, утверждает свою связь с людьми. Это встреча героини с матерью и встреча ее с рабочим Герасимом, которого она полюбила. Течение этих двух основных событий, потрясения, вызванные этими двумя встречами, складываются в душе Марии, как новое отношение к жизни.

●

Действие картины начинается в новогоднюю ночь, 31 декабря. Остальное время фильма уже не обозначено так определенно, но можно предполагать, что история эта длится не дольше, чем несколько дней. Главное здесь — точка отсчета, новогодняя ночь.

Время, выбранное совсем не случайно.

Во-первых, оно символично — новогодняя ночь, предчувствие перемен, обновления, другой какой-то жизни, не такой, не прежней, что прямо соотносится с главной проблемой фильма. И во-вторых, новогодняя ночь — это время предполагаемых и ожидаемых чудес, волшебств, превращений. В новогоднюю ночь душа предчувствует необычайное. Время как бы теряет свою размеренность и повседневность и становится предвестием чудес, как в сказке, как в детстве, когда нам обещают приход деда Мороза с заслуженными за хорошее поведение подарками, и мы, замирая от восторга, ждем его.

Ощущая условно-поэтическое время фильма, мы понимаем, что в этих рамках многое дозволено; что в них есть место и чудесам, неоправданным с точки зрения здравого смысла, логики, правдоподобия. Ибо то, что случается в новогоднюю ночь, поучительно именно волшебством, а не натуральностью. Поэтому мы не удивляемся, когда героиня, проезжая в машине по праздничному городу, сбрасывает башмачок и декламирует при этом романтическую балладу про то, как «в крещенский вечерок девушки гадали, за ворота башмачок, сняв с ноги, бросали»... Да еще и загадывает сказочное желание: кто башмачок найдет, тот суженый мой. Не удивляемся, когда и впрямь появляется человек (это и есть рабочий Герасим, идущий с вечерней смены), который, действительно, покажется Марии ее суженым.

Но новогодняя ночь явно затягивается. А между тем наступает необходимость в другом ходе времени, уже пора бы покинуть сладкие пределы младенческого безвременья. Но фильм все движется своим «новогодним» путем.

В картине обнаруживается столкновение двух самостоятельных самодовлеющих стилистических пластов. Один — условный, другой — реальный. Стремление к категориям обобщенным, парящим над жизнью с ее повседневностью, причинностью, правдой подробностей, и — стремление сверяться с жизнью, черпать из нее, прислоняться к ее большим историческим событиям и обыденным судьбам, как к непререкаемым свидетелям «правдивой нашей истории», обращение к хронике, фотографиям, письмам. Они, эти два пласта, существуют, несколько искривляя время и пространство, как это бывает при сложении разнонаправленных сил.

Две стихии на экране возможны, если закономерен их «сплав». В фильме же «Мечтать и жить» наложение одной поэтики на другую делает поэзию однозначной, а прозу — туманной. Стилистики схлестываются, и каждая лишь парадоксально обнажает другую вместо того, чтобы взаимодействовать диалектически, взаимно обогащаясь.

●

В героиню фильма влюблены двое (есть еще и третий, но функция его в фильме, да и в судьбе Марии сугубо умозрительная, и о нем, о третьем, мы будем говорить отдельно). Эти двое — театральный режиссер Константин Петрович, постановщик тех самых спектаклей, которые последнее время не удаются Марии, и рабочий металлургического завода Герасим, с которым она таким чудесным образом встречается в новогоднюю ночь. Отношение к ним Марии и вообще отношения в этом любовном треугольнике весьма напоминают распределение сил в треугольнике Коломбина — Арлекин — Пьеро. Коломбина выбирает Арлекина, потому что он весел и удачлив, а Пьеро, соответственно — бледен, грустен и невезуч.

Героиня полюбила Герасима. Еще бы! Герасим и башмачок Марии находит, и дом ее матери разыскивает, и вообще имеет свойство появляться незамедлительно и при первой необходимости, то среди чистого поля, то среди задумчивого леса.

Но ведь если претенденты на место в сердце Марии обозначены как режиссер и рабочий, иными словами, если герои заявлены на социальном уровне, то ждешь, естественно, и психологического уровня. Необходимость п с и х о л о г и ч е с к о г о раскрытия отношений в данном случае непременна. Нужно объяснить, почему Мария, любившая некогда режиссера и сейчас еще, в данном экранном времени, сохраняющая человеческую и духов-

ную близость с ним, выбирает все-таки Герасима. Чем он стал для нее? Чем поразил? Какие думы и страсти вызвал? Что она для себя открыла? Ведь из контекста ясно, что именно встреча с Герасимом открыла героине глаза, помогла видеть лицо времени, человеческое лицо, лицо Родины, как утверждает она в заключительном монологе. И что, в свою очередь, пересмотрела она в облике режиссера? Что стало для нее невыносимым или ненужным?

При отсутствии внутреннего, психологического, индивидуального объяснения эти отношения выглядят неловкими, притянутыми к умозрительной схеме — раз человек из народа, а не из рефлексирующих интеллигентов, значит, его-то и нужно любить — он, так сказать, простой, надежный, верный, цельный. Понятие, возможно, и заключающее в себе истину, становится бессодержательным, пустым, категорией простейшей риторики, ибо вместо «следа души», необходимого в данном случае, мы сталкиваемся с представительством от имени социальной схемы, к тому же истолкованной на уровне прописи.

Режиссер Константин Петрович (актер Р. Нахапетов) любит Марию и сосредоточен на том, чтобы помочь ей в ее страданиях (как, впрочем, и все без исключения действующие лица фильма), но время его прошло еще до начала нашей истории. Возможно, Мария смутно подозревает, что он плохой режиссер и неудачи ее на сцене связаны с неудачами его постановок? Возможно, предполагает в нем черствое, эгоистичное существо, которое выжимает из нее, актрисы, все соки и пьет из ее источника, не задумываясь над ее человеческим миром и душевным состоянием? Возможно, не нравится ей, что он слишком жестко объясняет сущность ее творческого кризиса («у тебя была искренность и прекрасные глаза...»), не верит в нее? Обо всем этом можно только догадываться, подхватывая мелькающие реплики диалогов. А на экране Мария ждет, надеется, ищет только Герасима. И вся любовь к ней Константина Петровича всуе. А поскольку у актера Родиона Нахапетова нет другой актерской и драматургической задачи, кроме как демонстрировать любовь к героине, то и вся его роль оказывается всуе, ибо автомобильные преследования героини — единственное, что приходится ему совершать на экране. И при этом любовь его выглядит как поразительная настойчивость при полном отсутствии каких бы то ни было чувств. Он выслеживает пути-дороги Марии с неизменно суровым лицом, прямо как резидент на задании, терпеливо идущий по следам нужного человека. У него нет другой работы, ибо он, как и прочие, знак в теме обретения героиней новой жизни. А когда условный знак оживает, становится страшно или смешно. Поэтому, когда вдруг создается ситуация психологическая, подвижная, она взрывается изнутри, приходя в противоречие со статикой образа.

Режиссер едет в машине с Марией и говорит ей о любви. Мария уходит от его слов и старается объяснить ему свое отношение к Герасиму. Режиссер в общем-то и сам уже кое-что понимает, поэтому находится в состоянии беспокойном, перескакивает с мысли на бессмыслицу, с определенной информации на посторонние фразы, набор слов. Вот текст этой сцены:

Р е ж и с с е р. Нам осталось решить еще один вопрос. Я люблю тебя. Люблю.

М а р и я (*за рулем*). Господи, да говори же ты, говори, долго, много говори.

Р е ж и с с е р. Дорога, столбы, снег, поле, провода, фары, капот, волки, дальний свет, ближний свет, сужение дороги, обочина, 440 километр, поворот, небеса, близко рассвет... И все-таки я люблю тебя, черт возьми!.. Путник. Герасим.

М а р и я. Молодец.

Р е ж и с с е р. Герасим.

М а р и я. Молодец.

Р е ж и с с е р. Герасим.

М а р и я. Молодец.

Р е ж и с с е р. Ну, вот, теперь ты не уснешь. Герасим.

М а р и я. Молодец! Наконец-то ты говоришь дельные вещи.

Р е ж и с с е р. 470 километр, солнце, рассвет, путь, дорога, дорога, дорога (*поет*) «эх, дороги, пыль да туман»...

В м е с т е (*поют*). «...да степной бурьян. Знать не можешь доли своей, может, крылья сложишь посреди степей...»

Даже только из текста очевидно, что если не передать эту ситуацию очень тонкими и точными переливами настроения, сломами психологических состояний, в которых отразятся и нервное напряжение, и беспощадность, и ироничность, издевательский тон и сожаление, стремление объясниться друг с другом и тяжесть этого объяснения, отталкивание и приближение, желание быть правдивым и ощущение страдания, которое приносит эта правда, вызов и надлом, стремление высказать главное и одновременно прикрыться чем-то посторонним и незначительным, причинить боль и сохранить благородство — вся та гамма, которая сопутствует ее простейшей формуле «любит — не любит»,— если не проиграть «по жизни», то сцена получиться не может, ибо она психологична по сути своей, она из тех, которые «не читки требуют с актера, а полной гибели всерьез». В противном случае перечень слов остается перечнем слов: «столбы, снег, поле, провода, фары»... Напоминание о Герасиме с бодрыми уточнениями героини: «Молодец! Наконец-то ты начал говорить дельные вещи» — звучит грубо, даже глумливо. А песня «Эх, дороги» — почти издевательски. Ибо она тоже имеет сложившийся психологический контекст. У этой песни слишком явный, исторически конкретный и определенно временной признак. Это песня еще не забытой войны. Ее позывные. Традиционные и выверенные. Такая же абсолютная ассоциация, как «Вставай, страна огромная». И вставлять такую песню в качестве перебивочного момента только для драматического выяснения любовных отношений не стоило.

Когда же такой однозначно хмурый герой позволяет себе вдруг маленькие, совершенно человеческие срывы, например, выйти из ма-

«Мечтать и жить». Мария — Л. Кадочникова

шины, в сердцах ударить по кузову ногой и сказать. «Езжай к нему!» или, обнявшись с хохочущей героиней, упасть с ней в снег — то, что любому герою простилось бы, а может быть, и зачлось, его поведение воспринимается так, как если бы статуя Командора потащила, играючи, донну Анну в снежный сугроб.

Рабочий Герасим, как мы уже говорили, появляется на экране в новогоднюю ночь, как добрый волшебник, вовремя нашедший башмачок Марии, который она с непосредственностью очаровательной капризницы выбрасывает на мостовую из машины. Режиссер, правда, тоже выскочил из машины в поисках башмачка, но у него нет такого счастья, чтобы угодить Марии. Башмачок должен найти рабочий, который как раз в это самое время возвращается с ночной смены на металлургическом заводе. В дальнейшем Герасим возникает в квартире Марии тоже чудесным образом и тоже с чудесным подарком. Оказывается, встреча с Марией и ее башмачком в новогоднюю ночь была для Герасима не случайной и не первой. Он приносит Марии магнитофон, где на пленку записан спектакль с ее участием. Когда-то она играла в выездном спектакле на сцене рабочего клуба. Спектакль еще тогда, задолго до встречи, понравился Герасиму, и он записал его на магнитофонную ленту. И вот теперь он приносит ей отголосок прежнего успеха — напоминание об удачном спектакле, когда все еще складывалось, получалось, напоминание об аплодисментах и, таким образом, вселяет в нее сразу и веру и любовь. Теперь уже они оба становятся друг другу необходимыми и ищут друг друга.

●

Задача фильма и героини — «вглядеться в лицо» жизни, людей, времени, поэтому один из основных изобразительных приемов картины — параллельный монтаж крупных планов действующих лиц. Кроме того, звук голоса одного героя почти все время накладывается на изображение другого. Предполагаемый диалог. Общение. Проникновение. Желание выслушать, всмотреться друг в друга, понять. Прием почти телевизионный. Обнажение внутреннего мира каждого «лица».

Так построен весь эпизод прихода Герасима в квартиру Марии. Но изобразительное решение не учитывает содержания эпизода, а ведь форма только тогда оправдана, когда она содержательна. Диалог Марии и Герасима оказывается или на уровне чувствительных банальностей

(М а р и я. Вы принесли мне аплодисменты. Почему вы пришли?

Г е р а с и м. Мне показалось, что вы очень одиноки.

М а р и я. Но я была не одна. Со мной был...

Г е р а с и м. Да, и он вас любит, очевидно.

М а р и я. Вы пришли сказать мне это?

Г е р а с и м. Не это. А то, что я... знаете, лучше я уйду сегодня);

или на уровне сверхчеловеческого контакта с неким условным представителем рабочего класса, для восприятия которого нужно не «всматривание», а, напротив, дистанция. Мария спрашивает Герасима: «Кто вы?» «Как вам сказать,— отвечает Герасим,— могу построить дом, посадить дерево, плавить металл, ходить на лыжах, танцевать, дружить с другом, враждовать с врагом, но я никогда не умел ответить на вопрос: кто я. Лучше я буду строить дом, сажать дерево, плавить металл, враждовать с врагом, дружить с другом»...

Автор подчеркнуто, настойчиво организует разговор, а говорить героям, собственно, не о чем.

К тому же в актерском исполнении самого Юрия Ильенко Герасим представляется, с одной стороны, героем чисто типажным, реализующимся полностью во внешнем облике, с другой стороны, это персонаж, наделенный явной многозначительностью, которая, однако, так и остается очередным знаком. В Герасиме нет ни личностной самобытности, ни исключительных страстей и драматизма, которые позволяют действующему лицу стать героем поэтической драмы. В нем не выражена убедительно даже любовь к Марии, хотя в фильме он для того и нужен, чтобы прежде всего

это и выражать. Герасим неэмоционален, даже суховат, и поэтому его человеческая положительность, добротность и прочность которая декларируется в картине и на которую полагается Мария, не так уж и несомненна.

●

Так как Герасим — наполовину конкретное лицо, наполовину — «представитель от лица народа», оба данных мотива — любовь к Герасиму и приобщение к народу — как бы легко перетекают друг в друга.

После смерти матери, в очень трудную для себя минуту, Мария идет искать Герасима, ибо он ей сейчас необходим. Мария приходит прямо к концу смены на металлургическом заводе. Когда народу побольше. Мечется по мосту, где проходят рабочие, и зовет: «Герасим! Герасим!» Один из рабочих останавливается со словами: «Я Герасима знаю. Из литейки. Сменщик он мой. Только он уехал».

Конечно, эпизод опять-таки несет в себе метафорический смысл. Ибо кто же пойдет искать человека в гуще рабочих, идущих со смены? И кому повезет найти в этой толпе сменщика, который по одному имени «Герасим» поймет, что разыскивают его напарника, и объяснит женщине, где его можно найти.

Эпизод построен по законам поэтической стилистики, но и этих законов он не использует, ибо заложенный в нем глубинный смысл так и не открывается нам. Он равен самому себе. Перед нами проходят крупные и средние планы шагающих рабочих, фронтально обращенные к камере. Люди идут спокойно, лицом к зрителю, развернутым строем. Идет молодой рабочий. Пожилой рабочий. Несколько рабочих. Двое рабочих. Опять несколько. В одинаковом ракурсе. С одинаковым выражением лиц. Идут рабочие со смены. Ну, и что же? Что за событие? Почему крупные и средние планы фронтально снятых рабочих должны обозначать единение героини с народом, попытку всмотреться в лицо времени? Так порой вглядывалось в лицо времени кино 30-х годов, но время ведь с тех пор ушло вперед...

По такому же изобразительному и смысловому принципу создан другой эпизод «приобщения к народу». Мария, разыскивая в незнакомом селе дом своей матери, попадает в сельские механические мастерские — один из механизаторов объясняет, что он нашел ее в бессознательном состоянии утром в огороде (а дни-то стоят январские) и принес сюда. Эпизод строится на переброске крупных планов лиц рабочих, которые мастерят что-то за своими станками. Лица улыбающиеся, простые, уверенные, снятые с той же фронтальной направленностью на зрителя. Одно сочувствующее лицо, второе, третье. И вглядывающаяся в них, счастливо улыбающаяся Мария.

●

Линия матери Марии, которая внезапно нашлась и еще более внезапно умерла, начинается реальным бытовым эпизодом. Когда Мария после своего неудавшегося спектакля, вернее, своего монолога о проваленной роли, выходит из театра, на улице у подъезда ее ждет пожилая женщина, закутанная в простой серый платок. Мария принимает ее за любительницу автографов и быстро уходит, ссылаясь на отсутствие времени.

Однако тема матери заявлена еще раньше, как глубоко спрятанный, подспудный, но постоянно тревожащий героиню мотив. Мария вспоминает о матери в разговоре со своим третьим спутником, студентом кинофакультета Сергеем. «Вот скажи, Сережа, самое первое в жизни, что ты помнишь?» — «Маму. Мама идет берегом реки и улыбается». — «Я тоже помню маму. Единственное, что о ней помню я: горел состав на полустанке, страшно кричала раненая лошадь. Несли погибшего летчика, а он пытался спасти нас. Выли «юнкерсы». Какая-то бабушка сидела прямо на земле, спокойно, среди хаоса, а мама, мама бежала, прижимая меня к груди, а потом упала. Больше я ее никогда не видела, никогда в жизни».

Женщина в сером платке вскоре снова появится уже в квартире Марии и объяснит, что она-то и есть ее мать. Обе — мать и дочь будут плакать от перенесенного потрясения.

А затем Мария убежит в театр на репетицию, пообещав скоро вернуться. Сразу же следует кадр возвращения Марии из театра. Она находит на дверях записку матери: «Пошла за хлебом». Дальше — проходы Марии по хлебному магазину. Затем мы видим, как к дому подъезжает машина режиссера, он входит в квартиру Марии. Она протягивает ему записку и плачет: «На этом билете она оставила записку и пошла за хлебом. А в магазине мне кассирша рассказала, как все было». Следует ретроспективный кадр: мать замертво падает в магазине, шепча «как пахнет хлебом». И снова плачет Мария, досказывая режиссеру эту молниеносно промелькнувшую историю: «Я ее похоронила». На что режиссер, всегда памятуя о своей «сверхзадаче», отвечает: «Не могу без тебя».

Вот такая, на взмыленных перекладных промчавшаяся история, рассказывается в картине. Недоступная, вследствие своей реактивности, глубокому зрительскому осмыслению и сопереживанию, но, тем не менее, перегруженная подспудными символическими значениями: тут и тема матери, и тема хлеба, коль скоро человек, едва появившись на экране, умирает в булочной со словами «как пахнет хлеб». И тема вины перед матерью за то, что она — в простом сером платке, за то, что сидела во втором ряду третьего яруса, за то, что Мария в спешке и суете не всмотрелась в нее, не узнала. Чувство конкретной вины, которое переходит затем в столь же символическое осознание вины за суетную, поспешную, поверхностную жизнь, когда пропускаешь самое главное, когда не вглядываешься в людей, не постигаешь сущность времени.

Тема матери, после ее внезапной смерти, развивается далее в эпизодах и вовсе удивительных. Мария ищет материнский дом в селе Ставы и находит его с помощью того же Герасима. Находит женщину, которая была подругой мамы, слушает ее рассказ. Вбирает в себя ушедшую жизнь матери, чтобы прислониться к ней душой, понять свои корни и жизненные связи. Эту историю поисков, опять же полную символики, составляют в сущности две сцены, из которых одна поражает своей загадочностью, а вторая — прямолинейностью.

Вот первый эпизод. Голос подруги: «Ты еще не родилась, а уже счастливой была. Знаешь, что она мне про тебя рассказывала? Что это ты нас тогда спасла в 42-м зимой». Волчье поле. В санях прижались мать и подруга. Волчье поле. Голос подруги: «Мы успели отлюбиться и состариться, умереть и родиться вновь». Мать и подруга в санях. Подруга гонит коней. Бегут волки. Мать входит в сторожку. Поднимается старик. Входит подруга. Смотрит старик. Мать и старик. Рука матери на курке. Подруга и старик вносят тюк в сторожку. Рука матери. Руки старика достают ружья. Рука матери нажимает на мнимый курок. Мать поднимается с колен. Голос матери: «Поехали! Пусть теперь только встретятся! Я их голыми руками теперь душить могу, фашистов». Голос подруги: «Нам еще в другое место ехать надо. Кто-то из нас счастливый». Смотрит старик.

Все это уже просто непонятно. О чем подруга хотела рассказать? О том, что мать Марии ожидала в то время ребенка — ее, Марию, и это придало ей мужество, а потому Мария, еще не родившись, якобы спасла их от смерти? Но ведь это либо вполне жанровый сюжет, либо смысл его уж так таинствен, что и не разгадать. И почему ему уделено столько места на экране, в то время как другим, более необходимым эпизодам, его не хватает? И что это за молчаливый старик в сторожке с настораживающей, угрожающей усмешкой, от которого ждешь чего-то еще пострашнее, чем от волков? Может быть, это оставшийся фрагмент какого-то более обширного и четко выраженного замысла? Но тогда надо было бы или расширить и оправдать эпизод, или освободиться от него вовсе.

Далее следует сцена из серии «документальных». Мария в доме матери углубляется в ее жизнь, читает ее письма, присланные отовсюду. Авторский замысел состоит в том, чтобы письма тех, кого воспитала мать Марии, поднялись до обобщения, до символа. Чтобы в них зазвучала благодарность матери Родине от многочисленных детей ее. Они-то и пред-

«Мечтать и жить». Герасим — Ю. Ильенко

ставляют вкупе лицо страны, то самое лицо, в которое страстно хочет вглядеться Мария.

На экране фотографии — групповые снимки, отдельные лица, женщины, дети, семьи. Тексты писем их сопровождают. Голоса звучат на разных географических широтах страны. «Хотите верьте, хотите нет, но каждое утро, как только возьму в руки ломоть хлеба, вспоминаю вас и ваши руки, и кажется мне, что это хлеб из вашей пшеницы, с вашей делянки, и весь украинский миллиард из ваших рук...», «Северное сияние вторую неделю горит над нашей зимовкой...», «Я сдала все экзамены на отлично и через неделю уезжаю на практику на КамАЗ...», «Год кончился прекрасно, Витька первый раз получил пять по поведению, теперь он круглый отличник»...

Откровенное стремление режиссера, обозрев типичные человеческие судьбы, ввести их в орбиту сюжета картины выглядит прямолинейным. Соприкосновение героини с «лицом страны» опять-таки имеет внешний характер. К нему не найден индивидуальный ход. Это тоже коллаж, в элементах которого нет органической связи. Только конструктивная.

Этот эпизод — второй крупный «документальный» кусок в ткани картины. И, надо полагать, существует он не случайно. Словно чувствуя всю меру несоответствия между «лицом жизни» и его экранным вариантом, фильм стремится к тому, чтобы восполнить пробел, приблизиться к действительности, отразиться в ней и наполниться ею. Так на экране появляются фотографии, рисунки, отрывки из писем, политическая хроника — все то, что непосредственно связано с запечатленным временем, событиями, судьбами.

Появление документального материала в художественной картине, бывшее еще не-

давно открытием, неожиданностью, на сегодняшний день стало почти обязательной приметой современного фильма. Современный художественный сюжет, очевидно, остро испытывает эту необходимость — разомкнуть границы придуманного и существующего мира. И если хроника монтируется в художественной картине осмысленно, то, как правило, ее сочетание с сюжетом картины имеет двойное звучание — она одновременно и выводит субъективный мир героев на исторический простор и, напротив, делает самую объективность принадлежностью внутреннего мира героев, их прожитой жизнью, воспоминанием, мечтой, предчувствием будущего. Такое сочетание обнажает человеческий смысл объективной действительности. Но при этом документальный и игровой пласты должны поддерживать друг друга, сочетаться так, чтобы объективное время, действительно, становилось субъективным, пережитым. Я — частица времени, время — частица меня. Но такое взаимопроникновение не должно быть насильственным, как бывает, когда есть только риторическая необходимость вывести героя на широкий простор исторических событий.

В картине «Мечтать и жить» празднование нового года для зрителя начинается студенческим вечером на кинофакультете. Сюда студент Сережа приводит Марию, которая бежит от режиссера — ей неприятно видеть Константина Петровича после провала роли. Режиссер терпеливо ждет в машине и к окончанию вечера в нужный момент оказывается у подъезда. А пока он дежурит у входа, в зале Сережа показывает собравшимся студентам свою курсовую работу «Рисует актриса». На экране — монтаж из рисунков Марии и политической кинохроники. Рисунки Марии посвящены, в основном, событиям в Чили и фашизму вообще. Так Ю. Ильенко, не мудрствуя лукаво, вводит в картину серьезную политическую тему. Мало того, что это возможность рассказать еще об одной стороне дарования и героини и актрисы Л. Кадочниковой. Темы рисунков — в эпицентре политических событий.

Героиня объясняет: «Я не художник и не претендую на это... Просто как-то вышло, что последнее время не ладится что-то у меня в театре... что-то меняется во мне... не хватает чего-то, какой-то ясности, цельности... бродит в душе... и вот как-то само собой потянулась к бумаге, наверное, нужен был выход эмоциям, мыслям, стала рисовать»...

Словом, возникает все тот же «обобщающий разговор на недостаточном основании». Да, фашизм главнейшее зло мира. Да, политическая жизнь должна глубоко волновать каждого человека, тем более художника, быть частью его внутреннего мира. Но нельзя ведь так, походя, без всякой внутренней логики, просто потому, что это тревожная хроника современности, делать ее фактом биографии героини, никак не оправдывая ни фабульным ходом, ни мировоззренческой позицией, не пытаясь найти тому психологические обоснования...

Вот в каких словах сама Мария, просматривая фильм, комментирует его: «Это Ла Монедо. Президентский дворец, в котором был убит Сальвадор Альенде, во время фашистского путча... Это Германия, 33-й год. Они хотели прибрать к рукам всю землю... А это Виктор Хара, чилийский патриот, певец, композитор, режиссер. Они ненавидели его, фашисты. А на стадионе «Насьональ» раздробили ему руки и убили. Гитару тоже разорвали... Чили! Народ Чили! Мое сердце с тобой! Фашизм не пройдет!»...

Комментарий героини выдержан, мягко говоря, в стиле газетных новостей не первой свежести, да еще вкупе с пафосом, давно отлитым в готовую форму. А подается все это — хроника, рисунки, комментарий,— как лично и глубоко пережитое, как образ, явившийся в минуты творческой неудовлетворенности, душевного смятения, как образ, который должен помочь героине выйти из трудного внутреннего состояния.

В какой-то момент в фильме промелькнуло желание оправдать это лобовое сочетание мира героини и мира политической жизни. «Почему эта тема вас так волнует?» — спрашивает Марию Сергей. «Ну, кого она не волнует»,— отвечает Мария. У героини, как

видите, все как у людей. Но если она выступает как «любой», как «всякий», то что в ней, собственно, своего, особенного, интересного, и почему мы должны так долго ею заниматься? И тут мы подходим к одному из главных просчетов фильма — к образу героини.

●

Действие фильма задумано как процесс, происходящий во внутреннем мире героини. Это процесс, который имеет начало, середину и конец. От состояния беспокойства, неуверенности, творческого краха через новые встречи, чувства, мысли Мария идет к ощущению того, что «с миром утвердилась связь». Героиня должна быть тем действующим, страдающим, сомневающимся, короче говоря, тем д в и ж у щ и м с я центром, в котором происходит активное переустройство. Однако вопреки смыслу и, наверное, замыслу, героиня становится как раз центром с т а т и ч е с к и м, куда сходятся беспокойства, страсти и действия других. В противоречии с мучительным поиском истины, предполагающим неустанную работу души, осознание себя частицей мира, а не центром мироздания, героине отведено в фильме место некоей сказочной принцессы, вокруг которой кружится весь мир, а ей и делать-то ничего не надо. Ей, как известно, достаточно было родиться принцессой, чтобы весь свет сбежался любоваться на ее красоту, и многочисленные принцы стали совершать чудеса и подвиги: только бы она перестала плакать и капризничать, только бы рассмешить ее, а то и переиначить ее жизнь, если она захочет...

Трое влюбленных в Марию столь неотступны, что организуют в фильме атмосферу какого-то «утроенного Мариенбада», где мужчины разных возрастов и профессий бросают свои дела и ни на миг не оставляют героиню, стремясь объяснить ей ее самое и тем облегчить ей жизнь. При этом они не существуют сами по себе. Они возникают на экране только как способ вывести Марию из душевного кризиса.

Все люди в фильме так и бросаются к ней навстречу, только бы рассеять ее грустные мысли. Даже в сельских мастерских Марию тут же узнают, ибо не только Герасим видел ее когда-то в спектакле, но и здесь помнят ее выступление в местном клубе. Механизатор, тот, что нашел Марию утром в огороде, сочиняет для нее занятную байку — все стараются для нее, поддерживают, понимают, что ей плохо. Экран заполняется печалями Марии, неугасимо поддерживается огонь сочувствия к ним.

Однако — и это уже совсем странно для режиссера Юрия Ильенко — то, что призвано пластически выражать внутренний мир героини, что должно служить характеристикой ее внутреннего состояния, отражать ее душевное беспокойство, словно специально выведено за рамки смысла и существует лишь в качестве декоративного фона.

Вспомним квартиру Марии, ее дом. Что-что, а «вещность», фактурность, статическая выразительность предметов, окружающих героя, всегда были главными признаками поэтического экрана. Через неподвижный предмет рассказать о человеке. Понять, осмыслить предметы, среди которых живет, с которыми компонуется герой — как часть его души.

Декорация комнаты Марии организована как общепринятый современный «модерн» — на стене висит связка лука, на столе — самовар, чашечки, кофейнички, блюдечки, все из тонкого, изящного стекла. В квартире чисто, светло, все аккуратно расставлено... И все безлико. Все банально. Да тут впору жить какой-нибудь «нейлоновой» женщине, а не нашей мятущейся героине!

Нам не ясно и главное: что именно у героини не получается на сцене. Нам не ясно, из-за чего она мучается и что обретает. Фильм, в конечном счете, не реализует собственного замысла — открыть героине подлинное лицо жизни.

Актриса Л. Кадочникова не выдерживает своего центрального и всеобъемлющего положения в картине. По-видимому, она скорее актриса лирического, чем драматического плана. Она похожа на обиженную девочку, а не на глубоко страдающего человека, пере-

думывающего всю свою жизнь. Она слезлива там, где нужны потрясение, всплеск, драма, робка там, где необходимы душевная сила, страсть, борение. Нас включают с угнетающей настойчивостью во внутренний мир, в котором нет ничего внутреннего, индивидуального. Нет ни глубины эмоционального потрясения, ни интересной духовной жизни.

Вопреки всем событиям душевный перелом, возвращение героини в театр, осознание его происходит все же умозрительно и случайно, только тогда, когда студент Сережа пригрозил ей, что сожжет сделанные им коллажи, где она изображена в полете. Причем после этого она возвращается на сцену, играет, как нам сообщают, прекрасно и произносит монолог об обретении Родины.

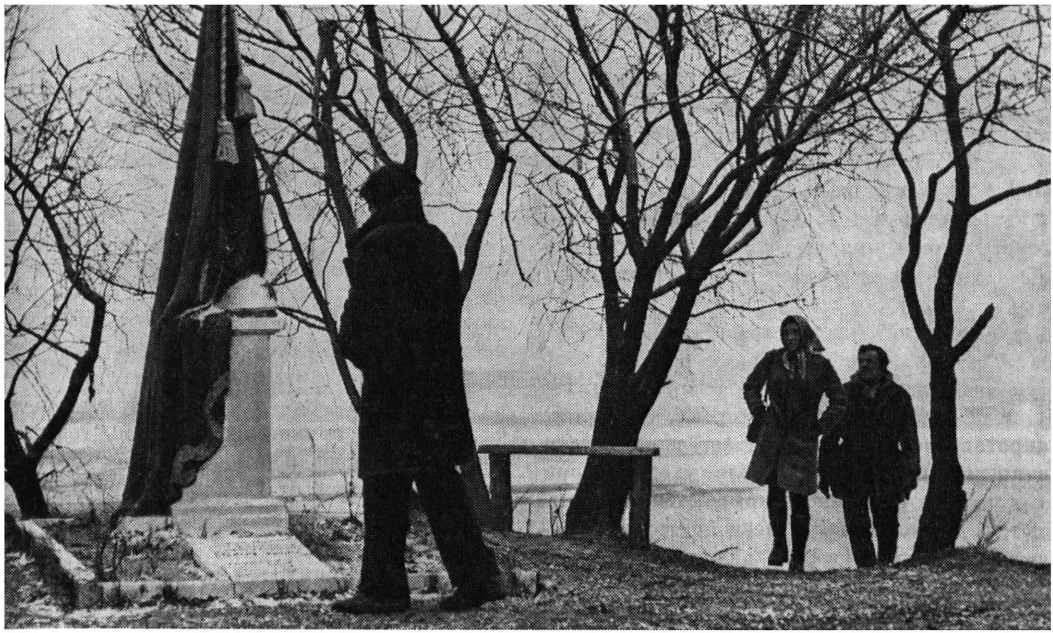
●

Есть в фильме «Мечтать и жить» эпизод, который представляет собой как бы антиидею картины. Идею наоборот. С другой стороны. Со стороны человеческого зла. Ведь мысль картины, если рассматривать ее умозрительно, отвлекаясь от художественной реальности,— высоконравственна. Это мысль о том, что художник имеет право выйти на поклоны, если он правдив, а правдив он только тогда, когда черпает из вечного источника жизни, если он любит людей, чувствует духовную связь с ними.

Как же реализуется эта тема в фильме «Мечтать и жить»?

Чтобы реализовать замысел режиссера, героиня в поисках дома матери случайно попадает к человеку, который неправедно прожил свою жизнь. Был изменником, предателем, человеконенавистником, делал зло, был наказан, но и теперь в чем-то казнится, во всяком случае, хотел бы прощения. Хотел бы обрести право выйти к людям или хотя бы к одному человеку — к женщине, которую любил, и произнести свой монолог, рассказать о себе, не скрываясь, чтобы очистить свою душу, получить искупление исповедью.

«Мечтать и жить»



Но не всякая правда может быть оправданием. Есть исповедь, которая уже не исповедь человека, каким бы сложным ни представал его внутренний мир. Исповедь за гранью человеческого. И покаяние такой души — как плохой спектакль. Если не было чистоты в прожитой жизни, то ее не возместишь искренним раскаянием. И оно не даст очищения. «Все прощает бог, но Иудин грех, но Иудин грех не прощается»... Не прощает его и Мария.

«Вот как... добра говоришь... вырядился в белое, невинный, мол, страдалец, вот зачем весь этот маскарад, черную душу свою обелить хочешь этой мерзостью, этим спектаклем! Вот! Получай! Дрянь! Мерзавец! Негодяй! Подлец! Убийца! Получай! Не за что будет спрятаться, не за что, выродок!» Вот в каких решительных, недвусмысленных словах выражает к предателю в этой сцене свое отношение Мария.

Но и этот эпизод — изобразительно, драматургически, актерски — задуман как плохой спектакль. Спектакль, где в душе у героя нет ни добра, ни нравственности, а, значит, и нет права появиться перед людьми.

Стены хаты Сукача измалеваны грязными кругами — завихрениями, наивно изображающими душевное беспокойство полубезумца. В хате висит обрывок немытого занавеса, как прямое указание на «спектакль». Весь стол уставлен огарками свечей, декорационность которых ничем не лучше обязательных свечей на полированном серванте в «порядочном» доме.

Операторский свет хрестоматийно «гуляет» по экрану, появляясь и исчезая, «наводя тень», угрожает, запугивает, бликует. Двойные двери, в комнату и в сени, в которых, напротив, воздух просвечивает идиллически глянцевой голубизной, после ухода Марии сами по себе ритмично открываются и закрываются, многократно и неодобрительно хлопают: стук-стук, стук-стук, включаясь в общий набор примет «неправедной» жизни дурного человека.

А ведь именно в этой стилистике Юрий Ильенко достигал нередко удивительных высот поэтической драматичности. Почему же здесь изображение так ученически примыкает к смыслу? Почему так прямолинейно иллюстрирует его, словно режиссера покинули разом его фантазия, изобретательность, смелость? Словно не ищет постановщик интересных и точных образных решений, а довольствуется случайным изобразительным рядом...

Хочется думать, что фильм «Мечтать и жить» — черновой вариант поисков режиссера. После спектакля, перед спектаклем. Промежуток. Нащупывание новых форм, а не оскудение прежних. Может быть, это трудный путь к поэтической прозе? Поиск синтеза? Лабораторное состояние?

Юрий Ильенко относится к тем художникам, от произведений которых всегда ждешь раздумий и поисков. Но «лабораторное состояние» в данном случае, как нам думается, не должно бы выноситься на зрительскую аудиторию, в столь зыбкой, явно еще не найденной, не отшлифованной, не выверенной форме, — бесспорно серьезная и важная мысль, волнующая художника, не получила в его новом фильме сколько-нибудь адекватного воплощения.

Неудачи на пути поисков возможны. Но необходимо мужество верно оценивать результат, точно определять границу, где поиск теряет четкую ориентированность, где он ведет к прямолинейному и огрубленному воплощению темы, вплоть до ее искажения. Мысль художника, отлитая в такую форму, утрачивает диалектичность и убедительность. Режиссер, судьба которого в искусстве нам далеко не безразлична, потерпел явную неудачу. Эта неудача во многом принципиальна, и мы говорим о ней здесь так подробно и с такой тревогой, потому что ждем от Юрия Ильенко произведений, зрелых по самому большому счету — достойных и самобытного таланта художника, и серьезнейших задач, которые он перед собою ставит.

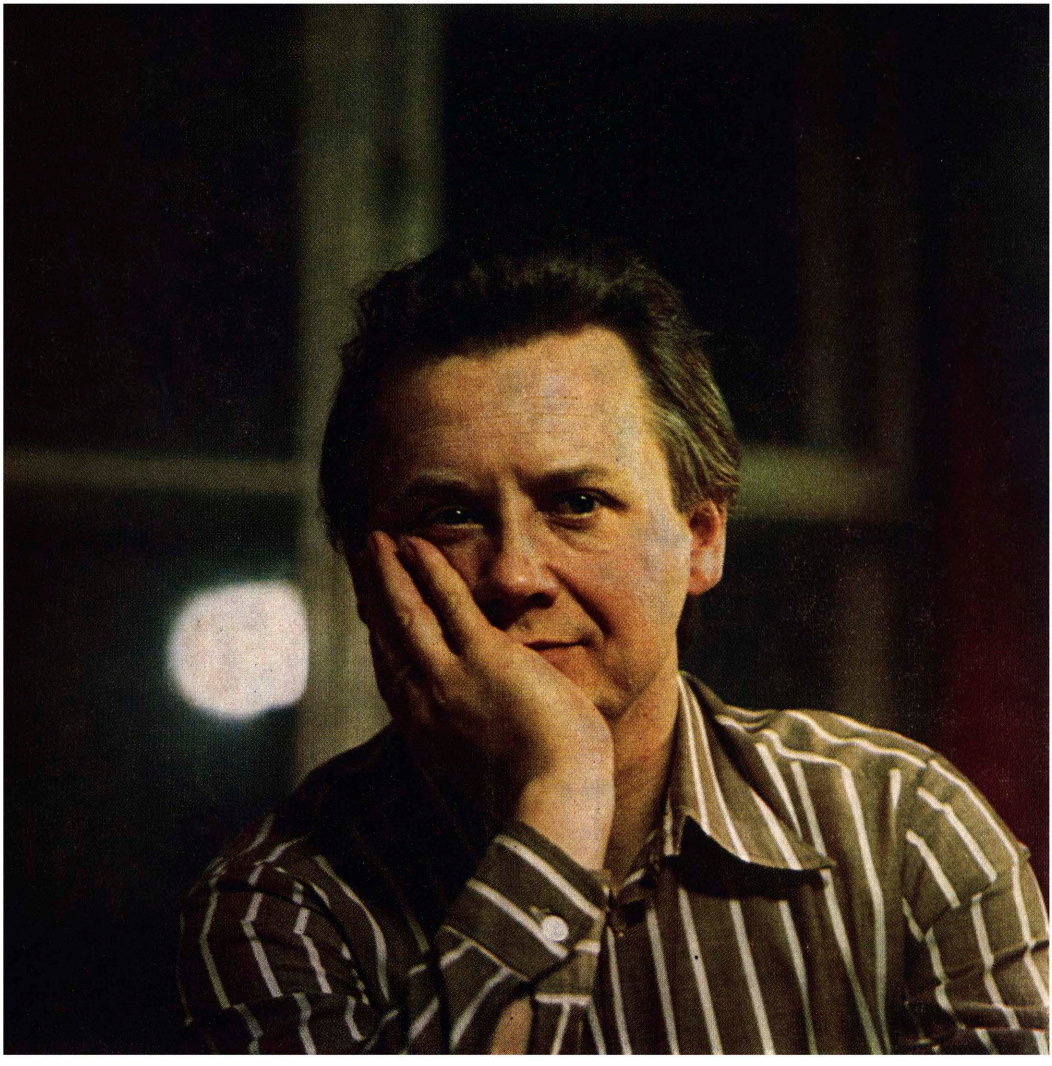
Портретная галерея «ИК»

Фото В. Бондарева

Михаил Ульянов

Олег Ефремов

Ирина Мирошниченко



Олег Табаков

Продолжаем разговор о фильме

А. Липков

От своего лица

«Романс о влюбленных»
Сценарий Е. Григорьева. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Оператор Л. Пааташвили. Художник Л. Перцев. Композитор А. Градский. Звукооператор И. Зеленцова. «Мосфильм», 1974

Пожалуй, ни один из наших режиссеров так не подвержен воздействию самых разнообразных кинематографических веяний (если хотите, даже мод), как Андрей Михалков-Кончаловский. Он и сам, не скрывая, говорит о том, как повлияли на его прежние картины Куросава, Бергман, Феллини. Так что и критикам не потребно большого умственного усилия, чтобы найти в «Романсе о влюбленных» отголоски «Шербурских зонтиков», картин Де Сика или еще кого-то (диапазон для выбора на редкость разнообразен) и на том основании сурово пригрозить пальцем и выговорить за отсутствие своего лица, за подверженность «влияниям чуждого Запада». Но стоит присмотреться к фильму (да заодно и к прежним — тоже не грех) повнимательней и попристальней, вникнуть в суть, и тогда, быть может, откроется иная картина — не переменчивости, а постоянства, удивительной, давней и прочной приверженности художника одной внутренней теме, верности своему лицу. Но об этом чуть позже.

Слоеный пирог

В общем-то, настроившись на волну раздраженного критика, и в пересказе сюжета нетрудно впасть в брюзжащий тон. Ведь было же, черт возьми, уже тысячу раз было на экране все это. И он и она любили друг друга, и расставались, и она, не дождавшись его, выходила за другого. Так чем же нас хотят удивить на этот раз? Тем, что герои говорят белыми стихами? Или поют о своей любви в модных битовых ритмах? Или показом того, как героиня сбрасывает с себя легкие покровы одежд? Да полно уж! Велика ль невидаль? Не так, так иначе, но и это все уже было, было, было...

Единственное, что в фильме действительно удивляет, поражает даже, это та вызывающая смелость, с какой художники — сценарист Евгений Григорьев и режиссер Андрей Михалков-Кончаловский — берутся за то, что уже «было, было, было...», за самый банальный и расхожий сюжет и на нем строят не просто занимательное зрелище для мальчишек и девчонок, расхватывающих пластинки с записями Льва Лещенко, но фильм глубоко личный, исповеднический (впрочем, в еще большей мере — проповеднический); они ведут свой фильм по накатанной колее общих мест, но как бы поверх них — из всем примелькавшихся стандартных панелей они строят не унылый дом-кубик, а здание-уникум, нечто вполне самобытное и оригинальное.

Стоп. А не зарвался ли здесь автор данных строк, и прежде грешивший своими симпатиями к фильмам Михалкова-Кончаловского? Не перебарщивает ли он, не завышает ли своих оценок? Ведь, что скрывать, и пресса и зрители высказались о фильме совсем не единодушно; рядом с хвалебной рецензией нередко соседствовала ругательная, рядом с восторженными зрительскими письмами — недоуменно-иронические. А ведь речь идет о фильме, который, казалось бы, был запрограммирован как раз на массовый успех. В чем же дело?

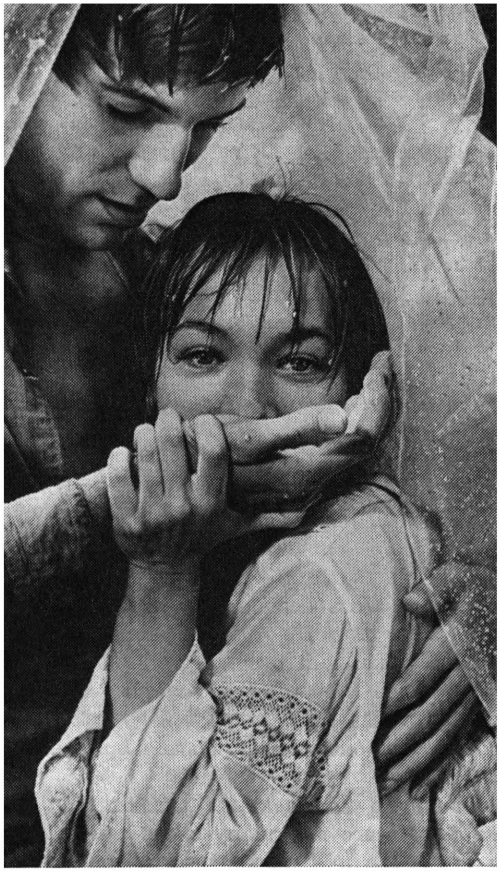
Сам режиссер (смотри «Искусство кино», 1974, № 11) признавался, что строил фильм, как слоеный пирог, чтобы каждый мог в нем найти свое — кто музыку, кто сюжет, а кто и еще что-то. В слоеном пироге и впрямь всякое может быть перемешано. Но все же его пекут не для того, чтобы выковыривать из теста повидло или орешки (их и без пирога попробовать можно). Его, пирог, целиком раскусить надо, его распробовать требуется. А это, как оказалось, задача не такая уже легкая.

«Романс о влюбленных» ругают или хвалят чаще всего по одному слою: тому понравились романтические картины любви и герои-

ка воинской службы, другому — жесткий реализм, суровая трезвость второй, черно-белой части фильма, третьему — именно то или именно другое как раз и не понравилось. Ну, а что если наложить одно на другое, не просто суммировать то и это, но понять, осознать все как единое целое, попытаться распробовать общий «вкус», общий смысл фильма?

Разноречивость зрительских отзывов, впрочем — также и рецензионных оценок, показывает, что именно художественная структура, художественная концепция вещи оказались для многих главным камнем преткновения. Поэтому, оставляя в стороне задачи чисто рецензионные (что удалось больше, а что меньше, кто сыграл хорошо, а кто — недостаточно хорошо), попробуем внедриться в художественную конструкцию «Романса о влюбленных». Это единственный путь, которым можно прийти к пониманию идеи и сути самой вещи.

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов, Таня — Е. Коренева



Сегодня и всегда

Даже от самого поверхностного зрительского впечатления не ускользнет, как много в фильме примет и подробностей, выхваченных из нашей сегодняшней жизни. Мотоциклетные шлемы и джинсы, длинные волосы у парней, гитары, самые знаменитые у нас кинозвезды — Заяц и Волк, в которых, дурачась, играют влюбленные; наконец, самая современная боевая техника — ракеты, локаторы и т. д. и т. д. Во второй, черно-белой части фильма, когда герой потеряет любимую и весь мир померкнет в его глазах, эта конкретная датировка — сегодняшний день по-прежнему сохранится, хотя приметы его станут много более обобщенными, безличностными, стандартизованными: столовая самообслуживания, сутолока универмага, новые панельные дома, растущие на окраине Москвы, старые дома, идущие на снос, обрушивающиеся под ударами чугунного ядра.

Впрочем, не надо обманываться, излишне доверять этой жизненной конкретике, принимать ее за стремление авторов дать сколок сегодняшнего мира во всей его красоте либо же во всей его будничности — да и сам фильм предостерегает от такого буквалистски-лобового понимания. Он открыто заявляет о своей условности, о том, что это не быль, а сказ, не жизнь, а «действо» (об этом и сам режиссер не раз говорил в своих интервью), разыгранное для зрителя. Сбросить со счета эту условность — значит не понять фильма: суть его сразу станет деформированной до бессмыслицы.

Тогда покажутся розоватым ландрином и этот дом и этот двор, обитатели которого кри-

чат на весь мир «неважно написанными» (цитирую критика Ю. Смелкова), «принципиально непоэтичными стихами» (а дело здесь не в качестве стихов самих по себе, а в том, что они вводят в фильм новое качество — остранение реальности), покажутся агиткой сцены службы героя в армии, и выспренной ходульностью слова матери героя, не разрешающей своим сыновьям плакать о погибшем брате, «потому что смерть за Родину — это жизнь!». А не приняв все это, нетрудно сделать дальнейший вывод, что взгляд авторов на мир примитивен, или того хуже — конъюнктурен.

Но если ввести в критерий оценки вот эту самую, так часто сбрасываемую со счета условность, тогда все станет на свои места. Тогда экран не будет вызывать ни раздражения, ни сомнения в своей естественности и истинности. Ибо станет ясно, что речь в фильме идет о мире, увиденном глазами влюбленных.

В этом мире иной цвет неба и иная температура крови, иная реальность слов и поступков. Иной пульс, иной ритм дыхания. И это прекрасно передано оператором Леваном Паташвили в изобразительном решении картины. Через всю ее первую часть, ту, что снята «влюбленной камерой», как зримый лейтмотив проходит стробоскопическое мелькание снятых с движения кадров: так вспыхивают короткими, словно бы остановленными во времени вспышками лица стремительно бегущих влюбленных, увиденные сквозь просветы в изгороди, такими увидим мы их, уносящихся на мотоцикле в неизвестную бесконечную даль, так будут мелькать сквозь окна вагона, сквозь убегающие столбы, пролеты мостов и разрывы встречных поездов и дома, и деревья, заснеженные поля, дымящие трубы заводов, бескрайние, все расширяющиеся пространства страны. Заглавный титр «Романс о влюбленных» возникает написанным пылающими буквами, на снятом с движения фоне убегающей под колеса мотоцикла улицы...

Но этот мир, как он ни ярок и праздничен, совсем не розов — он не очищен от боли и страданий, от потрясений и жизненных драм. А вот житейщины, обыденщины в нем, действительно, нет и не должно быть. Поначалу нас вовсе не волнует даже то, что мы не знаем ни профессий любящих героев, ни даже имен их. Они — это Парень и Девушка, Он и Она. Нельзя представить их, допустим, стоящими в очереди у кинотеатра или уединившимися за столиком кафе — их любви нужны иные, вселенские пространства. (Признаюсь, меня при первом чтении сценария просто поразила сцена встречи героя и Трубача в универмаге. В ней, собственно, ничего и не происходило: так, встретились двое и обменялись незначащими словами. Но от того, что о покупках, о детишках, о том, о сем говорил Трубач, этот странный, почти нереальный персонаж, жизнь которого состояла словно бы лишь из любви и поэзии, возникало такое ощущение трагизма, что комом давило горло. В фильме эта сцена равного по силе впечатления не производит...)

Он, Она, любовь и весь мир — по такой шкале идет отсчет в первой части картины.

Другая ее часть, та, что снята без цвета, по сравнению со всем показанным на экране поначалу, кажется триумфом жизнеподобия. Все, «как на самом деле»: герои говорят нормальными человеческими словами, а не белым стихом, не поют по поводу и без повода, в кадр не лезут осветительные приборы и прочий антураж съемочной площадки и, стало быть, авторы теперь прячут свое присутствие и не напоминают нам, что мы видим «кино», а не жизнь. Вроде бы, наконец-то, все настоящее!..

Увы, этот вывод поспешен. Мир черно-белой части так же условен, как и мир части цветной, только его условность как бы скрытая, спрятанная за ширмой жизнеподобия. Ведь это тоже мир деформированный, но в прямо противоположном направлении — не любовью, а отсутствием любви.

В этом мире нет неба, разве какие-то малые просветы промелькнут за окном квартиры или троллейбуса, а так пространство экрана замкнуто в глухие интерьеры, в нем нет музыки, что в этой картине само по себе такая же условность, как и ее обилие. Кстати, и отсутствие цвета — тоже условность, хотя

обычно черно-белый фильм и кажется нам обладающим большей мерой достоверности, чем цветной (кинохроника приучила), но мир-то мы видим в цвете!

Так какой же из этих двух миров выражает истинный авторский взгляд, авторскую концепцию жизни? Романтически возвышенный? Прозаически приземленный? Ни тот, ни другой — оба вместе во всей их конфликтной внутренней взаимосвязи, в их единстве.

Пока же отметим как существеннейшую особенность картины обманчивость ее жизнеподобия. Это не бытовая история про то, как он и она любили друг друга, да не женились, потому что обстоятельства помешали. Это притча, действие которой происходит не только сегодня, но и завтра, всегда.

Кстати, именно поэтому нелепо прикидывать, сколько недель или месяцев ждала Она своего погибшего любимого, прежде чем снова выйти замуж. Житейский счет времени не для этой истории. Здесь, если хотите, как в шекспировских трагедиях: единственное мерило времени — чувство, страсть. Сколько времени прошло с мгновения тайного венчания Отелло и Дездемоны до их трагического конца? Месяц? Год? Неделя? Джон Декстер, поставивший знаменитый спектакль с Лоренсом Оливье в главной роли, решил: двое суток. Он сбросил со счета все бытовые мотивировки, не стал высчитывать, сколько дней нужно плыть флотилиям до Кипра, потом обратно и снова—с послами республики— на Кипр. И оказался прав: время трагедии измеряется не графиком судовых перевозок, а движением свободной от мерок «здравого смысла» страсти.

Обратим еще внимание на одну неслучайную частность «Романса о влюбленных»: причина трагедии несоциальна. Если бы не шторм на море, унесший бронетранспортер с парнем, все было бы прекрасно, он бы вернулся, она бы дождалась его, они были бы счастливы.

Мы не сомневаемся в праве художников, берущихся вскрывать, взрывать, извлекать на суд общественные несовершенства, человеческие пороки. Не будем, однако, принимать этот путь в искусстве как единственно достойный. Наверное, человеческий прогресс устранит с течением времени войны, голод, невежество, жилищные неустройства, бюрократизм и очереди в магазинах. Так что не стоит в запале сиюминутных проблем почитать дезертирством стремление художников говорить о том, что вне этой сиюминутности — о вечном.

Во все времена человек будет поставлен перед необходимостью встречать лицом к лицу бури и катастрофы, натиск стихий, всегда эта борьба будет рождать трагедии и утверждать право человека звать себя человеком.

Одним словом, связь сиюминутного и вечного в «Романсе о влюбленных» открыто заявлена. Обрушивая на зрителя ворох сегодняшних знакомых примет, авторы постоянно напоминают: сегодняшнее — лишь малая частица вечного. Рефрены песен, которыми картина открывается и завершается, говорят об этом впрямую, почти дословно повторяя друг друга: «было так всегда, будет так всегда»; «будет так и было всегда! всегда!»

Ты, я и весь мир

Итак, фильм о любви. Притча о любви. Двое любят друг друга. Нет ничего и никого вокруг. Только они, только их любовь. «Только я и ты, да только я и ты, да ты и я. Только мы с тобой, да только мы с тобой, да мы с тобой», — кричат-поют они на весь мир. Когда мать, ласково ворча, говорит дочери: «О чести только не забудь», та удивленно отвечает: «При чем здесь честь и что это такое, когда любовь, любовь, любовь». Любовь сама по себе цель и смысл, нравственный закон и оправдание. Любовь — целый мир, никому и ничему не подвластный, живущий по своим свободным законам.

«Брат мой! Согласен ли ты, что главное в мире любовь?» Таким риторическим вопросом, к самому себе обращенным, критик Л. Аннинский (рецензия в «Комсомольской правде») решил выразить (боюсь, что даже исчерпать) смысл картины. «Нет, брат мой,— хочется все же возразить критику,— авторы

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов, его братья — В. Конкин и А. Самойлов

совсем не это утверждают. Они с этого только начинают, а ведут совсем, совсем к другому».

Постепенно, как бы исподволь, в картину начинает входить иная тема. Осознание того, что «ты и я» — это только малая часть чего-то иного, много более общего. У тебя и у меня есть узы семьи, дружбы, дома, в котором мы живем (дом в «Романсе о влюбленных» — это тоже некая большая семья, единая общность разных человеческих характеров, типов, профессий и возрастов), товарищей по оружию, всей страны. Это изменение масштабов взгляда на мир впечатляюще выражено в коротком монтажном куске проводов героя в армию: бежит за окном автобуса отчаянно взмахивающая рукой фигурка девушки, его любимой, его единственной, бежит и становится все меньше рядом со стремительно разрастающимся миром — за окном уже не двор, а вся Москва, а затем уже не окно автобуса, а окно вагона, а за ним города, деревни, поля, заводы, реки и море — вся Родина.

Эта тема — сопричастность каждой судьбы судьбе всей Родины — выражена буквально во всем: в том напутствии, которое дает мать сыну, провожая его в армию: «Не забывай, откуда ты, в каком ты вырос доме, в какой стране. Будь честен и высок»; в том, как накладываются слова любви, слова писем, которые Он шлет Ей, на кадры боевых учений; в том, как вся страна разыскивает унесенный штормом бронетранспортер с героем картины.

И, что примечательно, это соединение масштабов частной жизни и жизни страны, государства в картине совсем не идиллично — оно драматично, трагично даже.

Если любовь — это вся вселенная, то раз нет Его, надо умереть, ибо во всем прочем нет смысла, все мираж, все тень. Так и ощущает себя после потери Сергея Таня — она готова к смерти, готова броситься в огонь. Когда Трубач, гася на ней платье, уводит ее от кост-

ра, она его ненавидит — ненавидит за то, что он помешал ей быть счастливой, быть мертвой.

Так ощущает себя и Сергей, когда он, воскресший из мертвых, переживший все шторма и бури, зимовку на ледяном острове, стужу, голод, больничные койки, возвращается домой и узнает, что Тани больше нет, она не его Таня. И значит, жизнь больше не имеет цены. Он умирает — умирает на наших глазах, в отчаянии, сраженный мучительной болью, умом понимающий правоту всех и не желающий мириться с этой правотой: «Все правильно, все гармонично, но кровь течет...» Кровь течет! Сердце не хочет знать доводов разума.

Когда Михалков-Кончаловский приглашал на роль Парня Евгения Киндинова, он шел на риск, связанный отчасти с самой фактурой актера (он старше, он мужественнее того Сергея, каким тот должен быть в начальных сценах картины), но, главным образом,— с памятью о тех ролях, которые тот уже успел сыграть в кино. Имеется в виду прежде всего картина «Молодые», где авторы пытались воплотить в своем герое идеал молодой энергии, бодрости, справедливости, а на деле показали самоуверенного, развязного парня, которому почему-то изначально дано право вещать от имени правды в конечной инстанции.

Михалков-Кончаловский сумел доказать фильмом правоту своего выбора. Правда, у Киндинова, по-моему, роль не получилась столь же целостной, органичной, прожитой на едином дыхании, как у его партнерши, прекрасно заявившей о себе молодой актрисы Елены Кореневой, но она захватывает иным: способностью актера выложиться без остатка, на пределе, на полном накале чувства в самых драматических кусках, и именно эти куски рождают убежденность в истинности и характера и самой человеческой судьбы Сергея.

Киндинов не менял своего облика гримом, внешне он почти такой же, каким был в «Молодых», даже по манерам кое-где почти такой же, но внутренне, хочет того актер или нет, его новая роль — опровержение, отречение от того человеческого типа, который он же проповедовал в картине Москаленко.

Наиболее ярко это — в сцене возвращения героя, его появления в доме Тани. Вот он, сильный, с мужественным шрамом на лице, решительный, не знающий сомнений в своей правоте. Он пришел за Таней, она не может принадлежать другому, она должна уйти с ним. Да, таким вот вполне мог бы быть ге-

«Романс о влюбленных». Трубач— И. Смоктуновский

рой «Молодых» — тот же волевой напор, та же уверенность в себе. Только то, что прежде преподносилось со знаком «плюс», теперь читается со знаком «минус». «Ты груб,— удивленно говорит Таня в ответ на просьбу-требование поцеловать его,— тот был другой, не мог просить, не мог он унижаться...» И самоуверенность Сергея тут же сменяется растерянностью. Он неправ, неправ, он должен понять это.

Герой «Молодых» всегда твердо знал, как правильно поступать, и соответственно всегда поступал правильно. Герой «Романса о влюбленных» знает, что он неправ, но не хочет и не может в свалившейся на него трагической ситуации поступать правильно. Будем же благодарны Григорьеву и Михалкову-Кончаловскому за то, что даже в этой абсолютно очевидной и бесспорной ситуации они не спешат клеймить и казнить своего героя, не стараются подправить и приукрасить его поступки, они оставляют ему великое право на неправоту, на отчаяние, на крик души, на этот вопль-танец: «Загулял, загулял мальчоночка да парень молодой», на безобразную, совсем неподходящую для «Романса», если мерить его по мерке «Шербурских зонтиков», драку в электричке, на нежелание слушать самые справедливые и самые дружеские увещевания, право на высокую и патетическую смерть, утверждающую свободу человеческого чувства. Таков уж странный парадокс фильма; своим недостойным, осуждаемым всеми и самим собой поступком герой заявляет о своем достоинстве, о праве зваться человеком. «Какая гордая и светлая печаль,— скажет над ним, умершим, его армейский друг Альбатрос,— и счастлив тот, кто зарожден в любви и кто родился человеком, кто прожил жизнь как миг, как крик. Да здравствует любовь!»

Но хотя Сергей умер и только что на наших глазах его друзья в торжественном и скорбном молчании, высоко подняв на руки, несли его тело, после долгого черного аккорда, после темноты-молчания Сергей снова появляется перед нами, сидящий за столиком столовой, что-то жующий, вроде бы живой. И в этом странном раздвоении героя, расщеплении его на живущего и умершего и есть конфликт личного и общественного существования героя, трудность, драматичность соподчинения неизбежно соподчиненных в реальности масштабов жизни человека как независимой индивидуальной единицы и как частицы большого, исторически продолжающегося целого.

В чем смысл и оправдание жизни для Сергея и для Тани с момента, когда они, по вне их вины и воли возникшему стечению причин, теряют друг друга? Быть может, их нет, ни смысла, ни оправдания, если мерить судьбы героев масштабом частного существования. Но другая, историческая шкала отсчета (а история начинается с простого — с того, что ты сын своего отца) требует от каждого: живи!

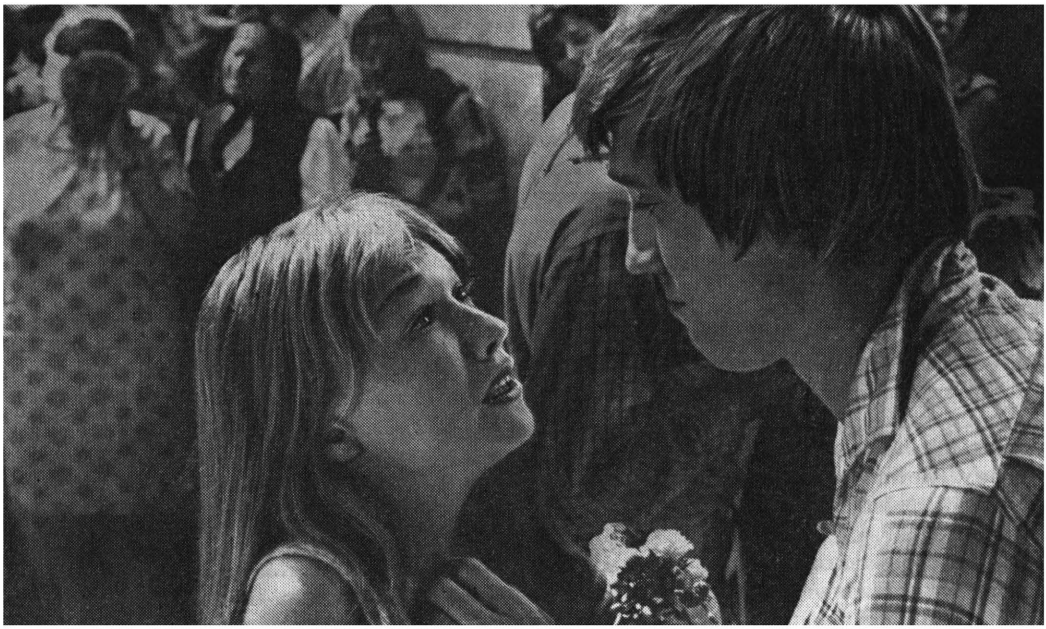
И когда мать Тани (играет ее Ия Саввина), занимаясь глубоко частным женским делом — меся тесто, попутно втолковывает дочери простые житейские истины: «Ты женщиной стань, матерью, его роди, вскорми своею грудью, вылижи его и ночи не поспи, тогда ты — женщина, тогда ты — мать, тогда ты — человек»,— она говорит не меньше, как от имени Государства и Истории.

Критик И. Левшина в рецензии на фильм («Советский экран», 1975, № 1) очень точно подмечает, что с начала черно-белой главы из жизни героя исчезает все специфически л и ч н о е: даже остановки маршрута, по которому он ведет свой троллейбус, выражают понятия всеобщие — «Школа», «Нарсуд», «Горсовет». Такое же обезличенно-всеобщее существование ведет отныне и сам герой. Работает, по вечерам пьет пиво в компании других водителей. Жениться? Надо, конечно, и жениться. На ком? Не все ли равно, на ком? Вот девушка в марлевом колпаке стоит на раздаче в столовой. Почему бы не на ней?

И герой женится. Стерпится-слюбится, как написал критик Ю. Смелков? Не будем спешить с ответом. Впрочем, в чем-то он и прав: ведь любви-то, куда от этого денешься, нет...

Достойно ли мы живем?

Итак, мы стоим перед дилеммой: как же расценить тот вариант существования, который



«Романс о влюбленных». Таня — Е. Коренева, Сергей — Е. Киндинов

нам предлагают авторы? Отринуть его как ложь и фальшь с той же максималистской решительностью, с какой младший брат позже бросит в лицо герою: «Зачем тебе все это... Ведь ты любил другую»? Принять его, скрепя сердце, ведь надо же как-то в жизни устраиваться?

Собственно говоря, вопрос здесь выходит на много более широкие плоскости, на самые широкие. Речь не только о потерянной любви. Речь о смысле жизни.

Каждому, наверное, приходилось переживать большие и малые душевные сломы, катастрофы, потрясения, сшибки ожиданий, как говорят социологи. Вы любили, а над вашей любовью надсмеялись. Вы верили другу, а он струсил и предал. Вам хотелось удивить мир замечательным творением, а оно не далось вам. Как быть? Взвыть от отчаяния? Замкнуться в гордой ненависти к человечеству? Поверить, что вообще нет истины, чести, дружбы, любви?

Авторы предлагают своему герою (и нам, стало быть) иной жизненный путь. Они обращаются к его мужеству. Достоинству. Честности. Они нужны — и честность, и мужество, и достоинство, чтобы увидеть жизнь такой, какова она есть, и принять ее, и понять ее со всем тем плохим и хорошим, что в ней было, есть и будет, как долг человеческий.

В сценариях Е. Григорьева всегда были заявлены простые и ясные основы бытия: дом, семья, отец, мать, долг, честь. Обо всем этом он ведет речь всегда по самому высокому, порою даже по трагедийному счету. Так, в не поставленном пока сценарии «Отцы» («Честные люди») старый рабочий пилил обрез из ружья и среди бела дня, ни от кого не таясь, убивал человека, осквернившего жизнь его дочери. Убивал потому, что он отец. Потому, что речь шла о чести. Потому, что он и отцы его, и дети его были и есть честные люди.

И если во имя чести в кинематографическом мире Григорьева (а это именно мир, целостный и глубоко индивидуальный) стоит умирать и даже убивать, то это не абстракция. И не абстракция — семья, и не абстракция — долг. Это основы.

Слово долг в словоупотреблении Григорьева имеет не только высокий, но и самый простой, первоначальный смысл — это не только «гражданская обязанность», но «взятое взаймы».

Вот строки из сценария «Романс о влюбленных» (в фильм они вошли лишь малой своей частью) — слова героя: «Долг?.. В должниках я не ходил. Долг выполню, что должно выпить — выпью, и от судьбы лица не отверну... Я задолжал... Я счастлив, дядя Вася, и очень много должен людям».

Тебе дали жизнь. По простому счету, дали взаймы. Чем ты расплатишься за нее? Что отдашь людям?

Создашь то, чего еще не было на земле? Откроешь миру новые истины и новую красоту? Ну что ж, дай бог, чтоб хватило сил на это. Правда, именно такая порода людей в целом вне поля авторских интересов Григорьева. Он пишет не о первооткрывателях, а о продолжателях. Не о тех, кто создает новую традицию, а о тех, кто хранит старую. Ведь чтобы мир мог двигаться вперед, нужны и те, кто опровергает старые истины, и те, кто их хранит. Чтобы одни могли уйти в море, другие должны остаться на берегу.

Григорьев с теми, кто на берегу. Кто оплачивает долг своей жизни так, как во все времена прежде оплачивали его отцы,— хранит семью, служит родной земле, оставляет по себе память в простых и честных делах и сыновей, которые эти дела продолжат и передадут своим сыновьям.

Так что, когда герой картины торопливо, чуть ли не на ходу, в сутолоке метро, на глазах спешащих и оглядывающихся прохожих, говорит почти незнакомой девушке слова о любви, в которых нет любви, он не бесчестен. Не только потому, что не умеет сказать ложь так, чтобы она была похожей на правду, но потому, что хочет — осознанно или неосознанно, не столь уж важно — вернуть свой долг людям: создать семью, родить детей, которых будет растить и учить правде.

И потом — пусть его погасшее и замкнувшееся в себе сердце пока не в состоянии этого понять — жизнь всегда богаче и больше любых намерений и целей, любого из заранее запрограмированных жизненных путей. Пока она, жизнь, продолжается, остаются вера, надежда, любовь.

Вера, надежда, любовь

Жену Сергея играет Ирина Купченко. В фильмах Михалкова-Кончаловского (а пока что она появлялась на экране только в его фильмах) у нее всегда особое место — она не просто Лиза Калитина в «Дворянском гнезде», не просто Соня в «Дяде Ване», она душа этих фильмов, их нравственный идеал. И то, что в «Романсе» роль Люды Михалков-Кончаловский отдал именно этой актрисе, совсем не случайность. Больше того, еще тогда, когда режиссер только брался за сценарий, когда не был известен ни один исполнитель, уже было точно решено, что Люду сыграет Ирина Купченко.

В созданном ею образе, как и в других главных образах «Романса о влюбленных», сошлись в единый тип-характер разные смысловые пласты, человеческие измерения — сиюминутное и вечное, частное и общее.

С одной стороны, ничем не примечательная судьба — «девушка, как все», раздатчица в столовой. Режиссер умышленно изъял из начальных сцен роли все, что хоть как-то могло ее опоэтизировать. В сценарии Григорьева она тоже была «такой, как все», но все же в ней было и нечто изначально возвышающее, пусть даже не ее как таковую, а ее как Женщину. Она стояла за прилавком отдела грампластинок, из проигрывателя лилась песня Мирей Матье, и взгляд героя приковывали чуть приоткрывшийся вырез халатика, дрожащая жилка на шее, мягкий овал лица, золотистые волосы.

А в фильме? Какая уж тут музыка! Какая Мирей Матье! Все в сто крат призем-

леннее. И оттого в сто крат драматичнее. Лязг стекла и жести — подносов, тарелок, половников, перебранка с недовольными посетителями («Дома будете гречку есть!»), халат (не халатик), бесформенно окутывающий фигуру, марлевый колпак, закрывший лоб и волосы. А рядом какая-то подруга в дешевом парике с завитушками, плачущая о каком-то дружке, с которым она уже три дня как знакома, каталась в машине, ходила в ресторан и пила шампанское. И во всех этих девчонках вокруг, таскающих тяжелые судки и грязную посуду, дающих советы ревущей подруге, есть какая-то нетаимая тоска по какой-то иной, «особенной» жизни.

А, быть может, хочется ее, этой «шикарной», особенной жизни оттого, что нет простой, настоящей. Оттого, что годы-то уходят, а где она, любовь? Когда Люда будет спускаться по эскалатору на первое свидание с Сергеем, ее фасонистый парик (у подруги одолжила), ее наигранно-развязная улыбочка скажут нам, что ждет она сейчас шикарного ухаживания — пусть хоть всего на один вечер — с такси, рестораном и шампанским.

А Сергей сразу, без подходов и красивых жестов, предлагает ей самое простое и самое большее — этого она и не ждала — стать его женой.

И шелуха дешевизны как будто сразу спадает с нее. Как будто сразу меркнет шик «светского» парика. И сразу стало другим лицо, озарившееся надеждой, внутренней красотой... Что значат сейчас этот ее взгляд и эта улыбка, тонкое, чуть печальное движение губ — трудно, невозможно пересказать словами. Здесь и изумление от внезапно свалившегося счастья, и понимание того, как тяжело дались парню эти слова, эти признания в любви, что в них ложь и что правда, и та самой природой данная женщине мудрость, способность понимать, прощать, верить в лучшее.

У этого образа в картине особая, отличная от всех других эволюция. Если те, другие, трансформировались от общего к единичному (Таня и Сергей только где-то к середине фильма становятся Таней и Сергеем, до этого они — Он и Она, Парень и Девушка), то Люда, напротив, приходит на экран как человек единичный (она всего-навсего Люда, раздатчица из столовой), а к концу фильма становится Ею — Женщиной, Матерью. Больше того: она не только сама обретает новый масштаб, но и всему фильму возвращает тот масштаб обобщенного и вечного, который на какое-то время был намеренно утрачен.

У нее хватает сил, чтобы знать всю правду о той, первой любви своего мужа, понимать смятение его души и не корить за то, что он не любит ее — ведь он хочет, изо всех сил хочет любить ее («Я люблю... Я люблю»; «Я счастлив...» — уговаривает он сам себя). Лишь в финале, когда над колыбелью родившейся дочери Сергей впервые скажет настоящие, вырвавшиеся из глубины души, вызревшие, выношенные слова: «Люда... Я люблю тебя. Прости меня»,— она ответит спокойно и просто: «Все хорошо, Сережа... Я так тебя ждала».

Так что же, стерпелось-слюбилось? Нет, никто ничем не поступился и ни от чего не отрекся, не согласился на суррогат, на грошовую замену любви. Просто нужны были достоинство и мужество, и эта способность любить, надеяться, верить.

«Ты еще не знаешь, что жить — это большее мужество, чем умереть». Эти банальные и прекрасные слова отданы в фильме Люде, Женщине.

Постоянство

В фильме Михалкова-Кончаловского «Асино счастье», к спорам о котором у нас здесь нет необходимости возвращаться, прозвучали с экрана слова, которых не было в сценарии Ю. Клепикова. Сказал их от себя, по своему разумению (но, видимо, на подсказанную режиссером тему) простой деревенский дед, немало испытавший и переживший на своем веку, Федор Михайлович Родионычев:

— А вера, надежда, любовь — это в народе всегда есть. Вера — это то, что мы верим, что жизнь будет лучше. Надежда — это мы надеемся на свои собственные силы. Если у нас

их не хватит, молодое поколение пособит — сыны, внучата. А любовь — это любовь к самой, ну, к самой Родине, к самой земле нашей русской, не то что к селу, к своему селу, а вообще-то ко всей Родине русской...

Слова эти не просто так были сказаны в фильме, в них был какой-то особо значительный, дорогой для художника смысл — это чувствовалось по всему: по тому, как внимательна была камера к лицу актера, к повисшей на кончике носа слезе, по тихой песне, доносившейся из стоявшего рядом транзистора: «Ты , Россия моя», по тому, как странно вдруг менялся пейзаж за окном — в жаркий летний день мы видели падающий снег, старую церковь на холме, щемящую белизну снежных пространств. И это внезапное остранение, введение в ткань фильма нового, фабульно немотивированного взгляда на реальность подчеркивало, что слова старика есть одновременно и прямая речь автора, его кредо, его «верую».

Этому «верую» Михалков-Кончаловский не только остался верен во всех последующих картинах, но в каждой из них повторил его чуть ли не буквально и дословно.

В «Дворянском гнезде» была сцена в церкви, где Лаврецкий, вновь обретший любовь и родину, обращался к богу с благодарными словами: «Спасибо за возвращенную надежду, за мою милую Россию». Плыл в полумраке золотой свет свечей, где-то в глубине глухо басил голос попа: «Веруем...» И вдруг внезапно, опять необъяснимый никакой фабульно-логической связью, в сцену врезался кадр увиденной с неба земли — огромной, круглящейся, окутанной вечерним сумраком. И опять это остранение открыто обнажало прямой авторский голос. Это к ней, к этой бескрайней земле, прорезанной черной лентой реки, к России, обращал режиссер свою надежду, любовь и веру.

«Романс о влюбленных». Таня — Е. Коренева, Игорь —А. Збруев

И снова почти тот же и снова столь же остраненно немотивированный кадр увиденной с бескрайней высоты земли появлялся в финале «Дяди Вани» после слов Сони: «Я верую, верую...» И это снова было авторское «верую», обращенное к России.

В «Романсе о влюбленных» опять возникают как авторская исповедь кадры увиденной с неба земли, только на этот раз они много более масштабны и патетичны — желтеющие поля, лес, дымящие ввысь исполинские трубы, клубящиеся облака и снежные вершины. На фоне их звучит перерастающая в торжественный хорал песня: «Мы руки матерей запомнили навечно, их нежность и тепло сквозь годы пронесли во имя надежды и веры святой и вечной любви, вечной любви».

Здесь уже говорилось о том, что стилистика обеих разнополюсных частей фильма не есть выражение собственно авторского взгляда на мир: это мир, увиденный через призму душевного состояния героев. Но песня о матери — это прямое обнажение авторской речи: художник от своего лица обращается к зрителю. Так же, как открыто обращен в зрительный зал и финальный кадр картины: внезапно меняется пейзаж за окном квартиры Сергея и Люды, и мы видим проносящуюся внизу бескрайнюю землю, поля и реки, снятые с птичьей высоты. «Родина,— как бы говорит этот кадр,— не есть что-то далекое, вне тебя существующее. Она рядом, она — за твоим окном. Ты живешь для нее».

А кроме того, есть в фильме и иная песня, в которой вновь слышится больной нерв прежних картин Михалкова-Кончаловского — песня о птицах, летевших к родной земле, летевших и падавших оземь и погибших от пуль охотников. «А птицы знали, понимали, что означает каждый выстрел, но по весне вновь прилетали к родным лесам у речки быстрой и не могли не возвратиться к родимой северной округе...»

В этой песне то самое сочетание любви и боли, печали, мужества и надежды, которым меня волнует, радует, а в лучших своих кусках и потрясает «Романс о влюбленных».

И последнее...

В октябре 1966 года по командировке «Литературной газеты» я попал на день на берег Волги близ Горького, где работала группа А. Михалкова-Кончаловского. День был для репортажа не наилучший: доснимались какие-то короткие проходные планы, исполнителей главных ролей на площадке не было и, вроде бы, ничего интересного вообще не происходило. Но почему-то до сих пор я помню этот день и это пасмурное небо, и черные поля на том берегу, и лес вдали, и выгоревшую траву, и чистый холодный воздух.

Когда я думаю о фильмах Михалкова-Кончаловского, мне всегда вспоминается этот день и это ощущение покоя и простора и чего-то еще, что трудно понять и пересказать словами...

Ю. Ханютин

НТР, человек, кинематограф

Научно-техническая революция и ее влияние на человека, ее социальные последствия, ожидаемые и неучтенные,— сегодня это, пожалуй, одна из наиболее жгучих тем искусства, на которой скрещиваются самые различные мнения и позиции, и одна из самых представительных по количеству произведений, ей посвященных. Благо или зло НТР, в каком направлении должен идти технический прогресс и что он может принести человечеству в будущем — эти вопросы задаются сегодня во всем мире, их ставят не только экономисты, философы, политики, социологи, но и художники.

Искусство ставит их, конечно, по-своему и дает ответы непрямые и многозначные — связь с социологией опосредована. Но следует отметить, что в последние годы она становится все более явной и во многих случаях можно четко определить философских или социологических «родителей» тех или иных явлений литературы и кинематографа.

Достаточно грубо можно выделить, пожалуй, два основных направления, по которым идет кинематограф, разрабатывая проблему: научно-техническая революция и человек.

Во-первых, это произведения, непосредственно отражающие сегодняшнюю ситуацию — все изменяющиеся и усложняющиеся отношения человека и техники в современном мире.

И во-вторых, это фильмы, пытающиеся заглянуть в завтрашний день, пытающиеся осмыслить последствия научно-технической революции. Это делает в основном фантастика. Не случайно из занимательного коммерческого зрелища фантастический фильм все более превращается сегодня в фильм философский, берущий на себя прогностическую функцию. Не случайно в него пришли такие серьезные художники, как Кубрик, Тарковский, Трюффо, Креймер, Франкенхеймер.

Эти два «массива» картин, хотя и рождены общими размышлениями о судьбах человека в эпоху научно-технической революции, однако совершенно различны по материалу и принципам его трактовки. Поэтому и данная статья как бы распадается на две самостоятельные части.

●

На протяжении полувека западный кинематограф с непоколебимым постоянством показывает машину, как равнодушное и неумолимое средство духовного и физического оскопления рабочего, труд, как однообразный и унылый процесс, технический прогресс, как угрозу.

20-е годы — «Метрополис» Фрица Ланга. Рабочие безостановочно переходят от одной машины к другой, как распятый, повисает на рычагах машины обессиливший рабочий — так осмысливает кинематограф американские методы тейлоризации, совершенствование потогонной системы.

30-е. Чаплин в «Новых временах» исполняет сумасшедший танец на ленте конвейера, пока тот не заглатывает его самого.

60-е. «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри. Лулу — Джан-Мариа Волонте и его товарищи у станков под беспощадным взглядом хронометриста, отмечающего каждое промедление. Герой, покупающий возможность покупать лишние вещи, потреблять ценой здоровья, высосанный до дна, ставший калекой...

Россия позже западных стран вступила на путь экономического развития. Но в послеоктябрьской голодной и разрушенной стране, в «России во мгле», Ленин провозгласил лозунг: «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны». Формула шире ее конкретно-исторического смысла. Это означало, что коммунизм невозможен без новейшей технологии и передовой экономики. И с другой стороны, что сам по себе технический прогресс еще не дает разрешения социальных проблем — он должен быть соединен с Советской властью.

Под знаком этого лозунга строилось и строится отношение советского искусства к проблемам научно-технической революции. В нищей стране, отчаянно стремившейся выбиться из вековой отсталости, техника становилась предметом поклонения, чуть ли не обожествления, с ней связывались самые заветные надежды. Отсюда ее поэтизация в кинематографе 20-х годов — трактор в «Земле», сепаратор в «Старом и новом», ткацкая фабрика в «Кружевах».

Отношения с техникой у героев фильмов устанавливаются личные, интимные и доверительные. Особенно своеобразно они строятся в 30-е годы, в период стахановского движения. Герои советского кино боролись с «предельщиками», выжимали из техники все, что она могла дать и чего не могла. Наука и ученые были союзниками, пока они говорили «можно», и становились противниками при словах «нельзя», «норма».

Машина представала одухотворенной, ее можно было уговаривать, с ней можно было спорить и ее надо было укрощать. Для героев «Большой жизни», «Ночи в сентябре» или «Чести», вчерашних крестьянских ребят с «незаконченным средним», техника не казалась таинственной, непознаваемой и страшной. Ею просто надо было овладеть, вдохнуть в мертвый металл свой энтузиазм, и тогда техника будет «творить чудеса». «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»,— эти слова популярного авиационного марша 30-х годов очень точно выражают романтическое отношение к техническому прогрессу.

Даже роботы — персонификация страха перед вышедшим из-под контроля прогрессом у Чапека и в западном искусстве вообще — в советском фильме «Гибель сенсации» бунтуют только против своего хозяина; при помощи простого радиоаппарата рабочие направляют их против буржуев — техника послушна простому человеку. С другой стороны, само общение с машиной оказывалось благотворным для героя, освобождавшегося в трудовом процессе от частнособственнической скверны. Горьковские слова о человеке, переделывающем мир и самого себя, стали сюжетом большинства фильмов о современности 30-х годов, начиная со «Встречного» и кончая «Трактористами» и «Членом правительства». Герой в процессе труда не стирался, не становился придатком и рабом взбунтовавшейся машины, но делался ее хозяином.

Разумеется, порой отношения героя с наукой и техникой грешили откровенным волюнтаризмом. И сам герой и его создатели не желали в ряде фильмов считаться не только с нормами, но и со стоящей за ними объективной реальностью. В некоторые периоды нашего искусства, например, в начале 50-х годов, волюнтаристский подход к научным проблемам становился чуть ли не добродетелью героя. Странную шутку сыграло время с таким, скажем, фильмом, как «Великая сила». Отрицательный герой этого фильма Милягин, призывавший не отбрасывать зарубежный опыт только потому, что он зарубежный, требующий от научной работы практического выхода, сегодня воспринимается как положительный, а положительный в то время Лавров выглядит сегодня карьеристом, игнорирующим требования науки, подменяющим ее законы демагогической фразеологией.

Но основная традиция социалистического киноискусства — оптимистическое и романтическое отношение к возможностям науки и техники — многократно доказала свою плодотворность. И если в западном кинематографе, начиная с «Кабинета доктора Калигари» и «Метрополиса», ученый по большей части предстает как «сумасшедший», чернокнижник,

злодей, выпустивший джина из бутылки, или как комедийный персонаж — вечно рассеянный, забывчивый недотепа, то советское искусство создало образ ученого — борца, человека, чьим главным качеством является ответственность — понимание социального значения своего труда. Таков Гусев в «Девяти днях одного года». Таков по замыслу герой «Укрощения огня».

Но на нашей сцене и экране в самое последнее время появился еще один весьма любопытный персонаж, который знаменует новый этап научно-технической революции в нашей стране и новое к ней отношение. Называется он в разных спектаклях и фильмах по-разному — это инженер Чешков в пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны» и в фильме «Здесь наш дом», это инженер Виктор Петрович в пьесе А. Гребнева «Из жизни деловой женщины» и в фильме «Старые стены». Это директор Семеняка в пьесе А. Вейцлера и А. Мишарина «День-деньской». Это Виктор Лагутин в фильме «Самый жаркий месяц». Но в сущности это один герой, только в разных обличьях и в разных обстоятельствах.

Два момента отмечают его личность и биографию во всех фильмах и спектаклях. Во-первых, это человек «со стороны», приезжающий, чтобы разорвать порочный круг сложившихся производственных отношений и привычек. И во-вторых, он «деловой» человек. Он олицетворение экономического рационализма и делового расчета, он хочет знать, во что обходится штурмовщина, и категорически не согласен с лозунгом «любой ценой», на место энтузиазма он ставит профессионализм, квалификацию, на место рекорда — неукоснительный ритм и правильную организацию дела.

Судя по распространенности этого героя, по тем жарким дискуссиям, которые идут вокруг него, ясно, что тип этот не есть плод авторского воображения. Ясно, что художники столкнулись с явлением характерным, схватили чрезвычайно важный процесс перемен в стиле руководства и в типе руководителя, процесс, определенный новыми требованиями научно-технического прогресса, когда решают дело не просто энтузиазм и преданность работе, а оптимальные методы руководства, правильная организация бесконечно усложнившегося производства.

Научно-техническая революция вносит кардинальные перемены в сам стиль работы. Сегодня энтузиазм не в том, чтобы побороть технику, а в том, чтобы оптимально ее использовать. Сегодня ритм требует той же отдачи, что вчера рекорд.

При этом конвейер и рабочий, лишь поддерживающий непрерывность процесса, явление исторически переходное. Как ни странно, это имеет и прямое отношение к будущему Чешкова. Чешков относится к людям чисто функционально, прагматически. И если тетя Катя, проработавшая 30 лет на фабрике, должна уйти на пенсию, то квартиру нужно дать не ей, с точки зрения человека «со стороны», а полезному сегодня молодому рабочему. Героиня «Старых стен» решает иначе — «по человечеству», и критика «деловых людей» идет здесь по линии нравственной. Мол, необходимы, полезны, без них производству не обойтись, но уж больно деловые, безжалостные, надо бы им доброты прибавить.

Но суть в том, что чешковы — эти отечественные менеджеры — бесперспективны и с точки зрения хозяйственной, экономической. Современное, насыщенное дорогой, сложной техникой производство требует творческого отношения к себе, и если человек ощущает себя лишь винтиком в производственном процессе, то этот винтик функционирует плохо. Именно в этом причина того, что в западной экономике заговорили сегодня о необходимости личностного подхода к рабочему, вводят на крупных предприятиях должность психолога, в высших школах бизнеса преподают курс литературы и искусства, стараются избавить трудовой процесс от монотонности. По мнению специалиста, «линейные конвейеры — замкнутые расчлененные операции, не имеют будущего. Над традиционным фордовским конвейером нависла угроза. В «Дженерал Моторс» разрабатывается новая технология сборки — подвижные комплексные бригады собирают весь автомобиль. У Форда сборщики

периодически оставляют свои места и испытывают готовые автомобили». Делается это, конечно, не из человеколюбия, а потому, что таковы требования бизнеса — это увеличивает прибыль. Естественно, что при социализме, где внимание к человеку определено самой сущностью нового общества, фигура «делового человека» с его прагматизмом и бездушием еще более временна и преходяща. Кстати, похоже, что этот тип уже начинает сходить со сцен театров и с экранов.

Сомнительны, наконец, и сами упования некоторых авторов на чешковых, как на ключевую фигуру, способную поднять производство на новую ступень.

В этом смысле чрезвычайно верную трезвую ноту вносит картина «Самый жаркий месяц», сделанная Ю. Карасиком по сценарию Г. Бокарева.

Я без особой симпатии отношусь ко всей той орнаменталистике, которой разукрашивает фильм режиссер — ко всем этим сводкам, печатаемым на машинке, монологам в зал, стихам Мартынова за кадром — вообще к попыткам создать произведение патетическое, там, где сама проблема располагает к серьезному, вдумчивому анализу. Но с точки зрения процесса развития производственной темы в нашем кинематографе (здесь для сравнения, думаю, уместно воспользоваться такой «рубрикой»), эта картина несомненный шаг вперед, она ставит проблему трезво, перенося акцент с отдельного человека, супермена, на коллектив, на обстоятельства, в которых работает завод. Ведь здесь на заводе все — от директора и начальника цеха до третьего подручного — понимают, что штурм — это плохо, а график — хорошо, что лучше варить хорошую сталь, чем плохую. Все понимают, а дело остается на прежнем уровне. Ситуация знакомая и не только по металлургии.

Фильм таким образом показывает, что дело не в профессиональной грамотности чешковых и не в энтузиазме лагутиных, а в том, чтобы создать такие условия, когда и профессионализм чешковых и энтузиазм лагутиных станут естественными, всеобщими, а не исключением. И в этом смысле картина направлена против волюнтаристских мечтаний о герое-одиночке, который перевернет все.

Итак, виток, сделанный нашим искусством в последние годы, весьма многозначителен. Романтическое отношение к технике соединяется с трезвым пониманием требований, которые она предъявляет. Поэтическое ощущение труда, безграничная вера в героя, который «все может», сменяется анализом сложных производственно-экономических связей научно-технической эры, которые формируют образ человека и определяют его поступки.

●

Обращаясь ко второму, прогностическому, аспекту этой темы, нельзя не увидеть ее апокалипсического характера в западном искусстве. Достаточно вспомнить лишь некоторые фильмы о грядущей планетарной катастрофе — от «На берегу» Креймера до «Военной игры» Уоткинса или «Паники в год нулевой» Рэя Милланда,— так же, как и картины, где эта катастрофа является как бы изначальной сюжетной посылкой,— наиболее характерен здесь цикл фильмов о «Планете обезьян» и имевшая огромный прокат и прессу картина 1974 года «Зардоз» (режиссер Джон Бурмэн), рассказывающая о странном и жутком мире, возникшем на руинах погибшей цивилизации.

Достаточно отметить, с какой неотвязностью повторяется в западном кино образ шеллиевского Франкенштейна. Пожалуй, здесь поставлен своеобразный рекорд — первая экранизация датируется 1910 годом, последняя 1974-м. За 64 года около 40 экранизаций! Среди них подавляющее большинство — бульварные поделки, но ведь то, что их производят, и то, что они пользуются спросом, о чем-то свидетельствует? В них нашли свое выражение не только давний ужас перед развязанными человеком, вышедшими из-под его контроля силами, но и вполне современные страхи обывателя перед пересадкой органов, перед утратой личности: так, сюжет одного из последних Франкенштейнов Теренса Фишера построен на том, что доктор темными путями

достает и собирает «детали» будущего чудовища и, наконец, убивает старичка профессора, чтобы выудить у него мозг — свежий, научный мозг.

Фильмы о грядущей войне сейчас стали много реже в репертуаре кинематографа. Однако тема «угрозы» остается одним из его ведущих творческих импульсов. Кинематограф изображает опасности, связанные с непредвиденными последствиями научно-технического прогресса. Это прежде всего проблемы экологии, отравление биосферы промышленными отходами, истощение естественных ресурсов.

Есть основания для пессимистических прогнозов. Но и пессимизм становится модным товаром на кинорынке. Как констатирует журнал «Ньюсуик», «никогда прежде создатели картин не были так сконцентрированы на деталях грядущего апокалипсиса. Никогда прежде продавцы картин не имели такого коммерческого успеха в этом направлении». И блистательно снятый фантастический фильм про насекомых «Хроника Хеллстрома» показывает насекомых как потенциальную угрозу человечеству, как возможных будущих хозяев опустошенной атомной войной и радиацией земли.

Этот фильм вызвал бурю разноречивых, критических откликов. Критики его, отдавая должное блестящему качеству съемок, упрекали авторов в ненаучности прогнозов о том, что насекомые могут захватить землю, что они лучше приспособлены к жизни, чем человек. И все эти упреки справедливы, если рассматривать «Хронику Хеллстрома», как научно-популярный фильм. Но все дело в том, что по кругу своих идей, по художественной структуре — это фантастика, только принявшая обличье научно-популярного фильма. И картина эта вовсе не про насекомых, а про людей, про их страхи и проблемы, но рассказано об этом опосредованно, через насекомых.

Подобно многим героям фантастического кино, ученый Хеллстром (образ вымышленный, сыгранный актером в фильме как бы документальном) предрекает человечеству гибель. «Мы будем сокрушены, смещены и сметены армией, которая появилась до нас и значительно лучше, чем мы, снаряжена для межвидовой борьбы». С точки зрения науки — это чушь. Но режиссер Грин имитирует форму научно-популярного фильма в картине фантастической, для того чтобы посмотреть на человека как бы извне, не с точки зрения насекомых, конечно, но с точки зрения самой природы. Фильму Грина полностью присуще распространенное в буржуазном искусстве свойство рассматривать человека скорее в биологическом плане, нежели как социально опосредованный индивидуум. Но в данном случае «биологический» подход оборачивается отчасти социальной критикой, хотя и не имеющей точного адреса. Авторы стремятся доказать, что мораль человеческого общества (какого — не уточнено) противоречит биологическому закону выживания. Показывая жизнь термитника, муравейника, улья, автор приходит к выводу о бóльшей жизнеспособности этого «кооперативного общества», где «судьба каждого — судьба всех», где самопожертвование ради выживания семьи, вида заключено в генетическую программу, по сравнению с человеческими структурами, где во главу угла поставлен индивид, где идет жестокая внутренняя борьба. «Мы заняли место богов,— горько сетует автор,— но если у других видов есть инстинкт существования, то у нас инстинкт разрушения».

Интересны не столько мысли Грина, не слишком оригинальные, сколько его позиция, достаточно противоречивая и отражающая страхи и смятения интеллигента либерального толка. Ибо, с одной стороны, он понимает, что общество капиталистической конкуренции изжило себя, показало свою историческую обреченность. С другой — новая коллективная формация представляется ему в виде социализма казарменного типа — гигантского муравейника, где миллионы безымянных, безликих солдат движутся, сметая все на своем пути, устилая тысячами тел путь к победе. Восхищение и ужас слышатся в интонации Хеллстрома, в характере съемки, когда режиссер показывает марш муравьев,

пожирающих все на своем пути через джунгли.

Дух сенсационности, стремление испугать и потрясти зрителя имеет явный коммерческий привкус. Но сам характер кошмаров, выносимых на экран, и частота этих апокалипсических видений несомненно определяется духовным климатом общества, которое их порождает, противоречиями научно-технической революции на Западе.

Надо сказать, что вообще массовая культура в силу своей ориентированности на массового потребителя и многослойной системы прямых и обратных связей очень чутко реагирует на любые изменения массового сознания, формируя вкусы и настроения рядового зрителя, она одновременно является и их чутким сейсмографом. И в этом смысле коммерческие фильмы про чудовищ, до сих пор массами выбрасываемые на рынки Америки, Японии и Европы, весьма поучительны для социологов.

Рассмотрим только один, важный для нас в данном контексте мотив взаимоотношений человека и техники в фильмах типа «Годзилла против Андзиллы», «Радон», «Вторжение астро-монстров», «Ужасающие», «Кинг-Конг против Годзиллы» (компания «Тохо» купила права на этот персонаж у американцев).

Присматриваясь внимательно к сценам массовых побоищ в фильмах про чудовищ — японских и американских,— замечаешь характерную черту: героем всех этих эпизодов, даже трагическим героем является техника. Идут в бой танки и бронетранспортеры, пикируют самолеты, летят в цель автоматически наводимые ракеты, играя разноцветными огоньками, с полным напряжением сил работают кибернетические устройства, поворачивают во все стороны свои экраны радары, рвутся атомные бомбы, а людей почти не видно в этих сокрушительных баталиях. Это фольклор технической эры, где рядом с традиционными драконами — годзиллами, родонами, пауками — действует новый герой. Не Ланселот, вооруженный волшебным мечом, не Георгий Победоносец со своим беспощадным копьем, а ракета, напалм, лазерный луч — человек же оказывается лишь придатком автоматического оружия.

Это соотношение машинерии и человека переходит и в другие научно-фантастические фильмы. Их пространство заполняют электронные табло, осциллографы, сложные поверхности космических кораблей, эллиптические иллюминаторы, автоматические устройства. В техническом декоре основные эстетические притязания авторов. Сюда обращено основное внимание и основные средства. И в фильме «Затерянные в космосе» режиссера Джона Старджеса тратится один миллион долларов на постройку центра космических полетов — точной копии центра в Хьюстоне, а все ракеты и приборы делаются по наметкам НАСА на 1980 год. А герои фильма лишь обслуживают эту технику.

Вся сила вечного Фантомаса, начиная с первой ленты Фейяда и по сегодняшний день, заключается не столько в дьявольской изворотливости его ума, сколько в технической смекалке. Коротковолновые передатчики, подсматривающие телекамеры, автомобили, превращающиеся на ходу в самолет или в подводную лодку,— все эти технические изобретения оставляют в дураках бедного инспектора Жюва, который все время пытается победить Фантомаса хитростью, то есть чисто человеческими способностями. И если, с одной стороны, серии «Фантомаса» — разнообразный в своих сюжетных поворотах детектив, то с другой — бесконечно повторяющаяся веселая и зловещая притча эпохи научно-технической революции о том, что техника сильнее человека.

Поистине, как писал Маркс, «материальные силы наделяются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы». Этот объективный процесс, происходящий в капиталистическом обществе в условиях научно-технической революции, и отражается в соотношении человека и машинерии в научно-фантастическом фильме.

●

Хотя традиция настороженного, а то и скептического отношения к технике и науке не умирала со времен экспрессионистских фильмов, все же, начиная с рубежа 50—60-х годов, она явно отходит на второй план. Это время, отмеченное выходом в космос, открытием генетического кода, ошеломляющими успехами в области кибернетики.

Издержки технической революции как бы уходят в тень. Наиболее ярким и кульминационным выражением этой веры в технический прогресс, в побеждающий разум человека, в его вечное стремление к знанию явился фильм Стэнли Кубрика «Космическая одиссея».

Космос в картине Стэнли Кубрика — это тот космос, который открылся человечеству в 1961 году во время первого полета Гагарина. Это тот космос, который поглотил миллиардные средства, неоценимые усилия человеческого гения и энергии, это тот космос, за который уже заплачено жизнями космонавтов. Черное небо, в котором вместе с телом космического корабля медленно поворачиваются скопления звезд, серебристый диск Земли, фигуры людей в скафандрах, парящие в открытом космосе, торжественная музыка. И все это медленно, не спеша, в тягучем, неторопливом ритме; создается ощущение времени, которое протекает здесь по иным, внеземным законам и меряется другими единицами.

При многозначности и даже неясности некоторых мотивов в картине есть одно, может быть, главное качество — д ы х а н и е к о с м о с а. Бесспорно, оно достигнуто за счет безупречной технической оснащенности фильма (здесь можно говорить о прямом воздействии НТР на эстетику фильма — космические пейзажи на основе снимков, сделанных с Маринеров, конструкции ракеты по эскизам НАСА для будущих кораблей), за счет добросовестности и таланта режиссера. Но более всего здесь воплотилось всечеловеческое переживание той исторической минуты, когда завоевание космоса стало явью. Через два дня после демонстрации фильма в Москве нога человека впервые коснулась лунной поверхности. Фильм как бы предвосхитил этот момент, он сказал о первых успехах человечества, вступившего в космический век, о бесконечности усилий и жертв на том пути, который ему предстоит.

При этом основной конфликт фильма — это конфликт между капитаном корабля и компьютером. Как видим, франкенштейновская традиция в измененном виде присутствует и здесь. Причем машина кажется опять-таки более живой, сложной, чем люди.

Смерть людей изображена нарочито сухо, через показания датчиков, через экран телевизора, но смерть электронной машины — это трагедия, это самый сильный эпизод фильма.

Капитан корабля — Дэйв Боумен — начинает отключать блоки магнитной памяти электронного мозга, а тот разговаривает с ним, просит прощения, молит не лишать его разума; постепенно речь компьютера становится путаной, бессвязной, человеческий голос переходит в нечленораздельный рев, мозг впадает в детство, в кретинизм — на наших глазах происходит деградация и смерть живого разумного существа.

А люди? Холодок отрешенности ощущается в главном герое, в ученых, обсуждающих природу таинственного и мощного излучения. Кажется, вырвавшись из пут земного тяготения, они отказались и от земных забот, горестей и радостей. Может быть, такова и была мысль Стэнли Кубрика и Артура Кларка — показать, что путь в космос завоевывается дорогой ценой отказа от многого, чем живет обычный человек.

Казалось бы, столкновение кончается трагически — пирровой победой человека, убившего машину и оставшегося безоружным, беспомощным перед враждебным космосом. Но есть принципиальное отличие между конфликтом Франкенштейна и его созданием и тем конфликтом, который показывают Кларк и Кубрик. Для Мэри Шелли и ее экранизаторов само создание разумного искусственного существа есть грех, вторжение в запретную область. Для авторов «Космической одиссеи» даже не стоит вопрос, нужно или не нужно

было конструировать электронную машину. Речь идет о другом — о том, что ей задали неверную программу — необходимость хранить в тайне от командира корабля цель полета, самостоятельно принимать решения постепенно «сводит ее с ума», — на нее возложили задачи, которые являются прерогативой человека.

И здесь Кубрик полностью поддержан Винером, который предупреждает против превращения машины в фетиш. «Люди с психологией машинопоклонников,— замечает он,— часто питают иллюзию, будто в высокоавтоматизированном мире потребуется меньше изобретательности, чем в наше время; они надеются, что мир автоматов возьмет на себя наиболее трудную часть нашей умственной деятельности — как тот греческий философ, который в качестве римского раба был принужден думать за своего господина. Это явное заблуждение»*. Машине машинное, а человеку человеческое, говорит и Кубрик. Он ставит на человека, на его разум. Поэтому и кончается фильм символическим кадром: равно велики в бездонности космоса полукружье Земли и полукружье прозрачной оболочки человеческого зародыша. Человек еще в колыбели своей планеты, но это только начало. Впереди звездный путь.

●

Андрей Тарковский сделал «Солярис» через четыре года после «Космической одиссеи». Но это были те четыре года, когда США объявили о сворачивании программы Аполлон — началась реальная работа по освоению околоземного пространства. Когда проблемы экологии вышли на первый план, ученые разных стран в один голос объявили, что наша планета в опасности, и даже подсчитали, сколько лет понадобится при существующих методах и темпах технического прогресса на уничтожение естественной среды и истощение ресурсов. Когда стало реальностью не только создание искусственного разума, но и превращения человека в машину путем прямого управления его мозгом, как делает Дельгадо в опытах с животными, или программирования его поведения, как предлагает Скиннер.

Фильм Тарковского — это раздумье о судьбах человека в век технического прогресса, о судьбах нашей планеты, о традиционных этических ценностях в современную эпоху, об их взаимоотношениях с наукой. Фильм Тарковского не спорит с картиной Кубрика. Но картины эти диаметрально противоположны и в своих идеях и в своих эстетических принципах. Главный герой Кубрика — техника, воплощающая разум человека, Тарковского интересуют люди в условиях, созданных техникой будущего. Поэтому Кубрик тратит огромные силы и средства, чтобы показать технику 2000 года. А Тарковский отказывается от детального изображения техники будущего и стремится к психологической достоверности. Лишь на секунду мы видим контуры космической станции, облетающей планету Солярис, ее коридоры и каюты интересны не своим устройством, а присутствием человека в них. Режиссер в будущем ищет островки исчезнувшего прошлого, старый деревянный дом, туманы над озером, такие же, как тысячу лет назад, дымок от костра. Живопись Питера Брейгеля помогает героине, воссозданной Солярисом, познать людей. Пейзажи голландского художника помогают зрителю познать вечное и существенное, все, что человек должен сохранить в сердцевине своей цивилизации, хотя, естественно, она будет развиваться.

Как альтернатива этим человеческим ценностям предстает в фильме эпизод, снятый в Японии. Тоннельная бесконечность, сквозь которую мчатся, летят машины, чтобы, вынырнув из одного тоннеля, рвануть в другой, в бешеную круговерть, в которой нет начала и конца, нет смысла и нет выхода.

Закономерно различны и финалы картин Тарковского и Кубрика. Фильм Кубрика кончается посадкой на Юпитер и путешествием в бесконечность.

У Тарковского герой возвращается домой, пусть этот дом и создан океаном Соляриса —

* Н. Винер. Творец и робот. М., «Прогресс», 1966, стр. 73.

по «чертежам» человеческих воспоминаний,— но герой возвращается к тому, что он осознает как смысл своей жизни.

Таким образом, в самой общей форме можно сказать, что если картина Кубрика — это взгляд с Земли в космос, то картина Тарковского — это взгляд из космоса на Землю.

Но взгляд из космоса. Было бы неверным понять фильм так, что режиссер призывает лежать на травке у себя дома и не соваться в неуютный космос. Но он задается вопросом: с чем мы отправимся в путешествие к звездам — можно преодолеть земное тяготение, но нельзя избавиться от своих земных чувств, предрассудков, мыслей. Что понесет человек в космическое пространство — жестокость, холодный прагматизм или разум и человечность? Иначе говоря, в фильме ставится не фантастическая пока проблема контакта с иными цивилизациями, а вполне реальная, жгучая для всей философской и социальной мысли XX века проблема — человек и технический прогресс, наука и нравственность.

Три человека на планете Солярис оказываются в предельной, нечеловеческой ситуации. Окруженные своими «гостями», они должны решать, что делать. Для доктора Сарториуса (А. Солоницын) главное — долг перед наукой, истиной, которая выше жалости и морали. Снаут (Ю. Ярвет) гнется под тяжестью обрушившихся на него проблем — научных и нравственных. Решать предстоит Крису (Д. Банионис). И вся его жизнь, построенная по законам «рацио», его ученое высокомерие, его холодная объективность, не допускающая никаких эмоций, рушатся при встрече с Хари.

Его любимая покончила с собой одиннадцать лет назад, когда он покинул ее. Теперь она возникает из его снов и оказывается на космической станции рядом — живая, ничего не помнящая, бессмертная и, повинуясь чьему-то приказу, не отходит от Криса ни на шаг — его больная совесть. Ситуация знакомая: человек и робот. Только творец его — мыслящий океан планеты Солярис, материализовавший самые больные, потаенные воспоминания героя. И развитие этой ситуации Лемом и Тарковским не противоречит существующей традиции, но доводит ее до логического и соответствующего их концепциям завершения. Поначалу всего лишь имитация человека, Хари обретает самостоятельную волю, она очеловечивается. Но это не приводит ее к бунту против людей, а, наоборот, к ощущению себя человеком. Она становится им, потому что обретает способность страдать и любить. Именно эти чисто человеческие эмоции отделяют человека от машины, а не материал, из которого он сделан, как бы говорят авторы.

Решающий спор в фильме происходит между Крисом и доктором Сарториусом. Сарториус предлагает способ уничтожить Хари и других «гостей». Он подходит к этому как к чисто научной проблеме.

— Вы копия, вы матрица человека! — в ярости кричит Сарториус Хари. Но суть дела в том, что копией, матрицей человека, счетной машиной, обладающей способностью мыслить, оказывается он сам.

Тарковский против чрезмерных претензий науки на руководство человеческим поведением. Есть ситуации, говорит фильм, где ученый должен быть прежде всего человеком. Научные доводы не должны противопоставляться нравственным принципам. При этом режиссер не ставит под сомнение необходимость самого прогресса, необходимость и силу науки. И в этом смысле Тарковский опирается в свою очередь на большую и ясную традицию нашего искусства. Эта ясная позиция художника тем более важна, что в современном западном кино снова и все более настойчиво выражается разочарование в возможностях науки, в способности человека справиться с развязанными им самим силами. Индивидуум предстает в ряде произведений пленником, игрушкой безжалостной и бездушной техники. Эти мотивы вполне очевидны в сравнительно недавнем фильме Роберта Уайза по нашумевшему роману Майкла Крайтона «Штамм Андромеды».

Фильм Роберта Уайза снят под хронику, под реальность, как, впрочем, написан и

роман Майкла Крайтона. Все по дням, по часам, отрывистый стук телетайпа, уставные формы секретности, и смерть кажется еще более жуткой оттого, что показана как бы под грифом «совершенно секретно», на просмотровом экране военной базы: маленький поселок Пидмонт в штате Аризона, где на улицах валяются трупы людей в тех позах, в каких их застала мгновенная смерть — человек, упавший головой на руль машины, женщина, застывшая на лестнице, тело, вывалившееся из-за полуоткрытой двери,— таков результат действия штамма Андромеды, доставленного космическим спутником «Скуп».

И техника. Техника, которая властвует надо всем в этой картине. Фильм — поэма электронных микроскопов, автоматических рук, компьютеров, мерцающих на стенках телевизионных экранов, осциллографов, светящихся цифрами и надписями табло... Люди — придаток этой автоматики, которая слепит им глаза, вкрадчиво и жестко напоминает об обязанностях, указывает на ошибки, заменяет руки и глаза. Кажется, не человек двигает автоматическими захватами, а сами механические руки оперируют человеком. Автоматические машины и защитные комбинезоны — это суть, а человек лишь наполнитель этой совершенной конструкции. Машина заставляет их жить в необходимом ритме, герметизирует, запирает, когда они становятся потенциальными носителями инфекции, старается убить лучом лазера, когда герой лезет по вентиляционному тоннелю, чтобы предотвратить атомный взрыв.

Роман и фильм весьма скептически относятся к мифу о всесилии науки, к мнениям о всеведении ученых, и даже утвердившаяся было в фантастике пятидесятых годов мысль о том, что во всем виноваты лишь генералы, а ученые — апостолы чистой науки, подвергается критическому переосмыслению. Тем более важному, что автор романа Майкл Крайтон и сам ученый-биолог.

Главный герой романа — ученый Джереми Стоун, лауреат Нобелевской премии, человек, чье имя порой упоминается в ряду с Эйнштейном и Бором,— по существу игрушка в руках государства и бизнеса. И он сам понимает это. Отсюда его пессимизм, его разочарование в роли ученых и в возможностях разума. «В часы мрачных раздумий Стоун вообще уже сомневался в плодотворности всякой мысли и разума как такового... Стоун часто повторял, что от разума беды куда больше, чем пользы. Разум больше разрушает, чем созидает, способен скорее запутать, чем прояснить любую проблему, порождает больше безнадежности, чем удовлетворения, творит больше зла, чем добра»*. И кажется, здесь герой романа Крайтона, если не сам автор, оказывается на той позиции, что авторы «Калигари» и фильмов про сумасшедших ученых. Идея проходит полный цикл, возвращаясь на новом уровне к схожей позиции. И это отнюдь не еретическая, ренегатская позиция Крайтона. Макс Борн пишет о «трагической истории морального падения», когда в ходе второй мировой войны крупные ученые принимали или советовали принять решения, ведущие к неисчислимым жертвам среди мирного населения. Такие, как решение Линдемана — Черуэлла о бомбардировке рабочих кварталов немецких городов, или поддержанное группой выдающихся физиков решение Трумэна — Гровса бомбить Хиросиму.

Так сама история заставляет западных художников сомневаться в способности ученых принимать верные решения в областях, не являющихся впрямую сферой их деятельности. И в этом смысле фильм Уайза — Крайтона прямо полемизирует с распространенной концепцией — «постиндустриального общества» Даниела Белла, согласно которой ведущими фигурами этого нового общества станут ученые, математики, экономисты и социологи, практики новой «интеллектуальной технологии»**.

●

В рассматриваемых до сих пор произведениях речь шла о взаимоотношении техники и человека сегодня и в будущем. Но существует

* Майкл Крайтон. Штамм Андромеды. М., «Мир», 1971, стр. 238.

** Цит. по книге: Э. Араб-Оглы. В лабиринте пророчеств. М., «Молодая гвардия», 1973, стр. 71.

и другой цикл картин, более широкий по своей проблематике — их авторы пытаются предугадать и запечатлеть черты будущего мира, изменяющегося в процессе научно-технической революции, его политический и нравственный облик.

К сожалению, нашему кино в отличие от литературы похвастаться в этом отношении нечем.

Единственную, кажется, в этом отношении попытку — фильм «Туманность Андромеды», где на фоне фанерных павильонов, долженствующих изображать архитектуру будущего, одетые в странные полуфизкультурные костюмы актеры произносят монологи о «свершении вековой мечты»,— конечно, нельзя принимать всерьез.

Это тем более досадно, что в западном кинематографе фильм о будущем занимает все более весомое место. И именно здесь находят свое художественное выражение самые различные социологические прогнозы, причем, главным образом, пессимистические.

Одним из первых и самых значительных произведений 60-х годов, дающих развернутый образ будущего, был «Альфавиль» Жана-Люка Годара. Альфавиль — город, управляемый электронным мозгом; город, живущий по законам холодной научной и обесчеловеченной логики: формула Эйнштейна $E=mc^2$, вспыхивающая холодным неоновым светом, улица Энрико Ферми, улица Радиации, ученый со зловещим именем фон Браун, стоящий на верху иерархической лестницы. Город, где нет любви, а лишь удовольствия, не видно девушек, а лишь «соблазнительницы установленной категории». Страхи Е. Замятина ожили в середине века, в призраках власти технократии, мира, где эмоции и воля человека подавляются совершенными математическими методами, где естественный мир природы и чувств уничтожен.

Характерно, что в середине 30-х годов финал фильма по Уэллсу «Облик Грядущего», рисующий мир, руководимый учеными и инженерами, воспринимается как гимн техническому прогрессу, человеческому разуму, да так и был задуман авторами. В 1970 году Рене Прюдаль в своей книге «Кинематограф фантастики» пишет: «Мир, обрисованный в этом фильме, может заставить нас задрожать от страха, когда мы видим упразднение всякой инициативы и всякой свободы, что в представлении режиссера, видимо, и не является утратой, но какое значение имеет его собственное мнение».

Альфавиль — это город, где живут без солнца, без воздуха. Лишь электрический мертвенный свет, коридоры, тоннели, лифты, лестничные переходы. Мотив закрытого, тесного, сдавленного пространства, где люди пластаются по стенам, бьются о стекло, пытаются ворваться в двери, все время повторяется в фильме. Годар снимал фильм в Орли, отеле «Хилтон» и здании ОРТФ.

По мнению Прюдаля, «Альфавиль» не столько предвидение будущего, сколько воспоминание о фашизме — на это указывают и фамилия фон Браун, и номера, как в концлагерях, и кровавые экзекуции. Очевидно, опыт фашизма был учтен Годаром. Но, несомненно, он был пропущен через восприятие и философию «властителей умов» западной интеллигенции от Хаксли и Оруэлла до Адорно и Маркузе, пропущен через «легенду» о будущем. Причем, это будущее якобы ждет все человечество, независимо от социального строя! Недаром герой называет себя Иван-Джон и представляет газету «Фигаро-Правда». Как видим, в тот период Годар еще не перешел на позиции антисоветизма, а скорее являлся сторонником конвергенции. Водораздел проходит у него не между социализмом и капитализмом, а между технократией и гуманизмом.

Трюффо свой фильм «451° по Фаренгейту» начинает с образа чуждой ему цивилизации, ее главных составляющих. Камера долго идет по крышам домов, запечатлевая лес телевизионных антенн, а потом по шесту, как в ранних «комических», соскальзывают пожарные и в черных, как деготь, смоляных костюмах стоят шеренгами по бортам мчащейся воющей пожарной машины. Эпоха массовых коммуникаций, эпоха террора мысли.

Эти две темы развиваются через всю карти-

ну. Телевизионная комната, где на стенах кривляются, орут «родственники» и ведущий программу прямо по имени обращается к каждой зрительнице (новинка техники), задавая вопрос именно ей и требуя механическое «да» или «нет».

А от пожарной команды Бредбери идет к зловещей черно-красной тумбе с мигающим фонарем, куда опускают доносы о спрятанных книгах. К обыскам на улицах (книгу вынимают из коляски младенца, брандмейстер грозит ему пальцем), к школьникам, одетым в одинаковые серые мундирчики, к школьной вешалке, на которой висят, как пустые коконы, одинаковые серые пальто, и, наконец, к кострам из книг.

Сцена сожжения книг — ключевая для понимания идей и стиля всего фильма. Пожар — это серия смертей, увиденных, горестно прослеженных — от момента, когда книга, еще не тронутая, прекрасная, живая, лежит, привлекая своим заголовком — Эсхил «Трагедии», Достоевский «Преступление и наказание», Набоков «Лолита»... И вот край листа начинает темнеть, коробиться, сворачиваться от жара трубкой и вдруг вспыхивает ярким языком пламени, оставляя после себя кучку пепла. Камера оплакивает эти смерти книг, как невозвратимые потери. В шкале ценностей Бредбери и особенно Трюффо в этом фильме они занимают равноправное с людьми место. Не случайно в финале фильма мы встречаемся с людьми-книгами. Они добровольно стали «Республикой» Платона, или «Размышлениями» Марка Аврелия, или «Критикой «чистого разума» Канта, они растворились в этих сгустках культуры, понимая, что их собственная жизнь обретает смысл в сохранении великих творений.

Постоянная черта этих картин — мрачных пророчеств проявляется в их герое. Этот герой, как правило, чужак, как в фильме Лилиан Кавани «Каннибалы», попадающий в город раздавленной революции и по непониманию или незнанию нарушающий приказы властителя. Или это даже инопланетянин Меру, попадающий на Сорору и отстаивающий право быть мыслящим человеком в царстве обезьян («Планета обезьян»). Либо это опять-таки чужак Леми Косьон в «Альфавиле», защищающий естественные человеческие чувства с пистолетом в руках.

Другая категория героев — это люди, как бы просыпающиеся от спячки, от гипноза и сознающие свою естественную природу, свое призвание. Монтег в «451° по Фаренгейту», Наташа в «Альфавиле». До странности похожими словами описывают авторы их возрождение — когда с трудом разлепляются губы и Наташа с усилием говорит «Я тебя люблю», и читает медленно свои первые печатные строчки Монтег.

Какова же социальная и философская природа этого героя? Авторы всех произведений определяют его как естественного человека, обладающего нормальными реакциями, потребностями и, главное, отстаивающего — плохо или хорошо, успешно или безуспешно — свою личность. По сути дела, в постоянном конфликте человека и государства в фильмах-антиутопиях нашел свое выражение страх перед тоталитарными фашистскими тенденциями современного империализма, перед реальностью научно-технической революции на Западе, превращающей человека в деталь системы, в одномерного потребителя массового общества.

В интересной работе, посвященной детективу, В. Михалкович замечает: «Две первичные реальности лежат в основе кинематографического варианта «бондовской эпопеи»: человеческое тело и техника — бездушная, холодная, неумолимая, готовая равнодушно служить злу...» Тело воплощает Джеймс Бонд с подробными описаниями его завтраков и обедов, кровяного давления, пищеварения и сексуальной мощи. Технику представляют его враги. «Одинокий супермужчина» Джеймс Бонд стал охранительной и ретроградной реакцией «массовой культуры» на центральные проблемы времени. И фантастическая ее вера в «последнюю соломинку» — в биологическую сущность человека — есть красноречивый показатель падения тонуса общественных надежд на Западе».

Проблема, затронутая Михалковичем, имеет

самое прямое отношение к фантастике и ее героям, также отражающим мифологию «массовой культуры». Однако выявленное Михалковичем противоречие, биологическое естество человека и техника, есть, как мне представляется, часть более общего. Действительно, железное здоровье Бонда есть существенная часть его портрета. Однако мощное тело имеют и враги Бонда, например, телохранитель Голдфингера, по сравнению с которым Бонд в физическом смысле просто хлюпик. И если Бонд берет верх над ним и над мощной преступной организацией Голдфингера, то не столько благодаря силе, сколько благодаря уму, хитрости и предприимчивости.

Техническим ухищрениям — лазерам, хитроумным машинам, автоматическим дверям противопоставлены неустрашимость и сила Бонда, но организации противопоставлены предприимчивость и хитрость.

Кстати, еще Джек Лондон, характеризуя своего героя в романе «День пламенеет», подробно описывая его выдающиеся физические кондиции, все время подчеркивал, что его преимущества перед другими более сильными и выносливыми людьми заключалось в идеальной нервной организации, быстроте реакций и фантазии. Герой Лондона был идеалом эпохи конкуренции. Бонд претендует на то, чтобы быть идеалом эпохи монополий и организаций. К нему полностью относится анализ феноменального успеха романов Микки Спиллэйна, сделанный в статье американского социолога Чарлза Роло «Сименон и Спиллэйн: метафизика убийства для миллионов»: «За последние два десятилетия зло (тотальная война, политические преследования, садизм, гестапо) стало частью нашего повседневного сознания. А в последнее время американцы убедились, что именно в Соединенных Штатах процветают организованная преступность, как разновидность большого бизнеса, и продажное политиканство, коррупция, которая позволяет преступникам скрываться не только от правосудия, но и от налогов. Все больше и больше людей негодуют по этому поводу и в то же время видят тщетность попыток отдельных индивидов бороться с этими явлениями. И возможно, что чувство бессилия индивида в мире, где принципы «большой организации» вторглись так грубо в человеческую жизнь, является сильнейшей, наиболее острой формой фрустрации человека нашего времени».

Герой Спиллэйна детектив Майк Хаммер борется против Зла, выступающего в форме организации. И тут-то он побеждает противников, и тут-то начинается компенсирующая фантазия — он посланец Иеговы, он карающий меч.

Примерно в этой роли выступает и Бонд, который всегда борется с организацией Спетр или некой другой. Он воплощает мифологическую надежду, что личная инициатива, храбрость, сметка еще что-то значат в мире «большой организации».

В сущности эту надежду воплощают и герои рассматриваемых фильмов. В «Альфавиле», в «Планете обезьян», в «Фаренгейте» герой, вступая в борьбу с Организацией, обнаруживает силу, храбрость, удачливость и добивается пусть временной победы.

При этом Шон О'Коннори — исполнитель Бонда стал как бы символом силы, инициативы и физической полноценности в западном кино. Не случайно, конечно, в фильме «Зардоз» Джон Бурмэн приглашает его на центральную роль Зеда-истребителя.

Фильм «Зардоз» — одно из самых последних произведений западной фантастики, получившее широкий отклик в прессе и знаменующее новый этап в развитии ее идей.

Начало фильма впечатляюще: из облаков на бесплодную пустынную равнину медленно опускается гигантская каменная голова с искаженным гневом, злобой лицом греческой маски. Во весь опор к ней мчатся всадники с такими же масками на лицах, они хватают оружие — винтовки, револьверы, патроны,— которые сыпятся из искривленного зловещей ухмылкой каменного рта.

...2293 год. На опустошенной атомной катастрофой земле царит новое беспощадное божество Зардоз, и его последователи, получая от него оружие, покоряют и убивают «грубиянов», производящих пищу. Сам Зардоз сооружен жителями Вортекса. Учеными, со-

здавшими как бы космический корабль на земле, куда закрыт доступ посторонним, где только избранные наслаждаются вечной молодостью.

И туда проникает Зед-истребитель. Медленно, точно плывя, встает он из зерна, сначала появляется рука с пистолетом, затем сам герой, и он стреляет в зрителя, предвещая своим появлением смерть, объявляя свое предназначение убивать. Зед в фильме противостоит вечным и бесплодным жителям Вортекса, для которых бессмертие обернулось проклятьем, как воплощение насилия и сексуальной мощи. Эти качества заложены в его генетической структуре. И именно эти свойства героя оказываются залогом его жизнеспособности. Именно его живительная сила возвращает из летаргии «апатичных» — слизывая его пот, они становятся людьми. Его сексуальный магнетизм делает рабами всех встречающихся на его пути женщин-ученых, его прямолинейная сила позволяет проникнуть в тайну супермозга, управляющего Вортексом, и разрушить его. Падают стены, и орды «истребителей» проникают в Вортекс, режут, убивают бессмертных, которые, хрипя и корчась, плавая в лужах крови, благословляют тех, кто освободил их от проклятия бессмертия. Аллегория очевидная. Если в Вортексе воплощен «инстинкт смерти» западного общества — придите и убийте нас! — то Зед — Коннори столь же явно воплощает декадентский идеал необремененного знанием и культурой дикаря, чья звериная мощь и агрессивность являются воплощением жизненных сил природы.

Пессимизм и антигуманизм получают здесь вполне последовательное воплощение. Режиссер прямо говорит в интервью журналу «Сайт энд Саунд»: «Я хотел не только поразмыслить на тему о том, куда идет общество. Еще мне хотелось показать в фильме, что есть некоторые цели, которые мы поддерживаем — как долголетие, гармония, абсолютная демократия, свобода от болезней и так далее, но так ли они хороши и действительно необходимы?». Мало кто до сих пор в западном искусстве так откровенно выражал свое разочарование в основных гуманистических идеалах. И естественно, что, отрицая их, режиссер предлагает как альтернативу насилие, жестокость в качестве единственного двигателя человеческого общества.

Не следует думать, что «случай Бурмэна» уникален. Даже в пределах фантастики он закономерное продолжение, еще один шаг вперед по сравнению с фильмом, вышедшим двумя годами ранее. Речь идет о картине «Заводной апельсин».

●

Авторы большинства до сих пор рассматриваемых фильмов исходили из убежденности в изначальной доброте человека, душу которого коверкает и индивидуальность стирает тоталитарное общество. Добро и Зло распределились на полюсах: личность — общество.

Принципиальная особенность и шаг к последнему пределу отчаяния «Заводного апельсина» состоит в том, что вина за кошмар Будущего возлагается не на государство, как в «Альфавиле» — стоит разрушить электронный мозг и убить профессора Брауна, и жители вспоминают о человечности и учатся любви. Не на массовые средства коммуникации — стоит научиться читать хорошие книги, и жизнь изменится. Не на вещи, трансцендентные человеку. Не на него самого. На глубинную, сокровенную суть его существа, властно сообщающую ему два мощных импульса — насилие и секс.

Кубрик рассказывает нам страшноватую притчу о человеке завтрашнего дня, одержимого жаждой убивать и насиловать, проводя своего героя Алекса через цепь ситуаций — избиение нищего, драка с другой бандой, изнасилование жены престарелого профессора на глазах ее мужа и, наконец, убийство — чтобы поставить вопрос, кто же такой его герой и что с ним можно сделать.

В своем авторизованном интервью по поводу «Заводного апельсина», отвергая обвинения в том, что его фильм провоцирует насилие, Кубрик замечает: «Нет точных указаний или свидетельств, доказывающих, что

насилие в кино порождает социальное насилие.

Сосредоточиться на этом аспекте проблемы, значит упустить главные причины, которые я мог бы назвать в порядке очередности:

1. Первородный грех: религиозная точка зрения.

2. Несправедливая экономическая эксплуатация: марксистская точка зрения.

3. Эмоциональная и психологическая неполноценность: психоаналитическая точка зрения.

4. Генетические факторы, базирующиеся на «У» хромосомной теории: биологическая точка зрения.

5. Человек-обезьяна — убийца: эволюционистская теория»*.

Притом, что, говоря о причинах жестокости Алекса, Кубрик как бы объективно перечисляет самые разные теории, от марксистских до религиозных, на практике он, по-видимому, склоняется к фрейдизму, замечая, что «если вы посмотрите на историю не на социальном и моральном уровне, но на психоаналитическом, то вы можете счесть Алекса воплощением «Id». Он живет внутри всех нас».

Но если бы Кубрик ограничивался лишь фрейдистским толкованием героя, вряд ли его фильм достиг такой обличительной силы. Психоанализ соединяется с социальным анализом общества.

Алекс — воплощение зла. Но именно воплощение того, что разлито в жизни и лопается пузырями гнилостного газа в болоте общества. Частица его в полицейском, который во время допроса нажимает пальцами на разбитую переносицу Алекса — нужно заставить говорить, но и приятно мучить. В опекуне и адвокате Алекса — старом гомосексуалисте и импотенте, заставляющем героя рассказывать подробно все его похождения и сопереживающего им. В тюремной процедуре унижения человека и в удовольствии властвовать.

Но не в изображении всеобщего универсального зла нерв проблематики фильма. Есть ли сила, способная исправить или хотя бы сдержать Алекса, а следовательно, зло вообще, и если это возможно, то не будет ли успех достигнут ценой разрушения личности, человека — вот главный вопрос картины. И понять фильм Кубрика, его структуру, сумму идей можно только учитывая тот духовный климат, ту интеллектуальную ауру, в которой он возник.

Кубрик, конечно, не случайно обратился к роману Берджеса «Заводной апельсин», вышедшему 10 лет назад и не вызвавшему при своем появлении особого интереса. Сегодня его проблематика оказалась необычайно актуальной в связи со спором вокруг книги профессора Гарвардского университета Скиннера «По ту сторону свободы и достоинства». По мнению Скиннера, сегодня западная цивилизация может выжить, только отказавшись от суверенных прав личности, от священных принципов свободы и достоинства, которые есть не более чем фантомы. Ибо, утверждает Скиннер, поведение человека, его желания, стремления, его внутренний мир целиком предопределены внешними обстоятельствами, как и поведение любого биологического организма. И так же, как, меняя эти внешние обстоятельства, можно моделировать поведение любого животного (например, как это сделал сам Скиннер, научить голубей танцевать, а мышей играть в пинг-понг), так же точно можно программировать не только поведение человека, но и его внутренний мир, его эмоции и поступки. Но для того чтобы разработать науку о поведении человека, необходимо отказаться от фетишей священного, неприкосновенного внутреннего мира личности.

Конечно, эта книга с ее программным отказом от гуманистических ценностей является нагляднейшим свидетельством духовного кризиса западной цивилизации. Скандал вокруг нее понятен: впервые идея, рассматриваемая лишь в фантастических романах как порождение адского умысла диктаторов, безответственной власти, высказана не писателем,

* «Sight and Sound», 1972, autumn, p. 63.

а предложена специалистом и подкреплена авторитетом ученого с мировым именем. Из области фантастики она перешла в область суровой практики.

Фильм Кубрика есть как бы реализация, проверка и опровержение идей Скиннера. Да, действительно, современные наука и техника дают возможность хотя бы временно подавить инстинкт агрессивности в человеке. Но во что при этом превращается этот человек и способен ли он выжить в мире, который остается прежним?

Проводя «излеченного» Алекса через все этапы его прежнего пути, Кубрик показывает, что человек, лишенный агрессивных инстинктов, способности к насилию, не может жить в этом мире. И если вытравить эти инстинкты довольно сложно, то возбудить их самим зрелищем беззащитности довольно легко. Все его жертвы готовы стать мучителями, подчиненные — господами.

У человека в современном мире оказывается лишь одна альтернатива — быть жертвой или палачом. Или ты, или тебя. К такому безнадежному пессимистическому выводу подводит фильм Кубрик.

Художник скептического ума, Кубрик в финале картины показывает, какие политические спекуляции могут развернуться в будущем вокруг скиннеровских идей. Министр внутренних дел выступает в фильме инициатором применения психологических лекарств для лечения социальной болезни. Случай Алекса для него возможность сделать карьеру. Кубрик, кстати, с негодованием отверг домыслы некоторых критиков, что изображенное им общество коммунистическое, заметив, что министр, конечно, тори, а не социалист.

С другой стороны, либералы, выступающие за «человеческие свободы», надеются свалить правительство, если опыт кончится неудачей и Алекс умрет. Поэтому они провоцируют его самоубийство. Личная месть профессора и задачи его партии сливаются воедино. Обоим лагерям наплевать на данного конкретного парня, на человека вообще — важны «тактические интересы и стратегическая линия». И когда Алекс выживает, то министр рад его обратному «выздоровлению», тому, что пациент остался невредим. В финальных кадрах фотоаппараты корреспондентов запечатлевают объятия сияющего министра и Алекса с его наглой ухмылкой! Звучит музыка Бетховена, и герой с удовольствием представляет голую девочку. Выздоровление окончательно — Алекс, как он есть, интегрирован государством, он нужен, он полезен.

Кубрик сам недвусмысленно ответил на вопрос о политическом выводе фильма в одном из интервью: «Отныне правительство использует насилие со стороны отбросов общества для своих собственных целей, союз с Джимом и Джорджи, ставшими полицейскими, и, разумеется, с Алексом. Финальную сцену следует рассматривать в ее сатирическом контексте. «Я, наконец, выздоровел!» напоминает тут крик доктора Стрейнджлава «Мой фюрер, я иду!» Когда мы видим, как Алекс, словно ребенок, кормится с ложечки этим обществом — тоталитарным и полностью коррупированным,— это вызывает сначала смех, а затем представляется отличным символом».

Кубрик — один из режиссеров, постоянно возвращающихся к социальной фантастике. «Доктор Стрейнджлав», «2001 год: космическая Одиссея», наконец, «Заводной апельсин». При этом два его последних фильма могут показаться сделанными разными авторами, настолько противоположны их пафос, выраженное в них представление о будущем, стиль и тон рассказа. Восхищение силой разума, созидательным гением человека, гордая уверенность в его вечном стремлении к знанию. И безнадежное ощущение неизбывного зла в человеке, неверие в возможность его исправления, роковая альтернатива палача — жертвы в современном мире. При этом вряд ли можно говорить о резком изменении взглядов или идейной беспринципности режиссера.

Каждый раз Кубрик избирает близкое будущее, собственно говоря, то настоящее, в котором некоторые тенденции доведены до своего логического предела. Но что делать,

если сами эти тенденции в капиталистическом мире так разнонаправлены. Если одновременно с экспедициями «Аполлонов» происходили кровавые бомбардировки Вьетнама и открытие тайн генетического кода рядом с необъяснимым по жестокости и массовости разгулом молодежной преступности. Если невиданные успехи человеческого знания пришли в такое сокрушительное несоответствие с моральным опустошением человека.

Творчество Стэнли Кубрика наглядно и драматично отражает эти противоречия западной цивилизации.

●

В начале 60-х годов, подводя итоги своей жизни, один из крупнейших физиков XX века Макс Борн скажет: «Хотя я влюблен в науку, меня не покидает чувство, что ход развития естественных наук настолько противостоит всей истории и традициям человечества, что наша цивилизация просто не в состоянии сжиться с этим процессом». «...Традиционная этика исчезла под воздействием техники». Это горькое признание есть итог определенного социального и исторического опыта развития западной цивилизации, результат тех противоречий, о которых было сказано в Основном документе, принятом на Совещании коммунистических и рабочих партий в 1969 году: «Это прежде всего противоречия между необычайными возможностями, открываемыми научно-технической революцией, и препятствиями, которые капитализм воздвиг на пути их использования в интересах всего общества...»

Разная художественная традиция и исторический опыт закономерно привели к тому, что в главных принципиальных моментах социалистическое искусство коренным образом разошлось с западным в оценке научно-технического прогресса и его влияния на человека. Пессимизму и сомнению оно противопоставило надежду и веру в благотворность научного и технического развития. Безответственному или даже злонамеренному «сумасшедшему профессору» — ученого, делающего свое дело с чувством высокой социальной ответственности. Утверждению неизбывности зла, заложенного в самой природе человека, страху перед манипулированием его личностью — веру в силу и высоту человеческого духа, в возможность построения общества, где «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех».

В. Баскаков

В лабиринтах элитарной и массовой культуры

Ежегодно в мире выходит несколько тысяч художественных кинофильмов. Десятки миллионов людей заполняют ежедневно кинотеатры, сотни миллионов смотрят фильмы по телевидению. Кино является могучей силой, активно участвующей в гармоническом развитии, идейном, нравственном и культурном обогащении личности, в коммунистическом воспитании масс. В то же время кино, находясь в руках монополистического капитала и его идеологического аппарата, деформирует сознание людей. Именно эта особенность экранного искусства определяет значение кино в современной идеологической борьбе.

Противоборство идей происходит не только на самом экране, но и в теории и истории кино.

Среди многих актуальных проблем, которые выдвигает время, я хотел бы коснуться лишь некоторых: вопроса о массовости кино и идеологических аспектов этой проблемы, вопросов политизации мирового экрана, а также оценки так называемых «новых» теорий кино, выдвинутых в последнее время на Западе критиками леворадикальной ориентации.

Статьей В. Баскакова редакция продолжает обсуждение вопросов методологии советского кино. См. № 1 «ИК» за этот год.

●

Вопрос о массовости кино, казалось бы, решенный всей практикой экранного искусства, продолжает обсуждаться, и на этот счет имеются различные толкования в зарубежной теории кино.

В искусстве, особенно в таком могущественном, как кино, реакционная буржуазная «массовая культура» нагляднее всего проявляется в поточных лентах, призванных манипулировать общественным сознанием в интересах тех, кто эти фильмы финансирует, прививать зрителям веру в незыблемость буржуазного образа жизни и правопорядка. Известны и модели кинозрелищ, создаваемых для этих целей.

Буржуазный кинематограф — это существенная часть буржуазной массовой культуры. Но вопрос массовости применительно к кино сложен и многозначен. Дело в том, что кино — это массовое искусство. Подлинно прогрессивные фильмы, созданные в капиталистических странах, активно противостоят буржуазной «массовой культуре», продукты которой засоряют экран и телеэкран, но они противостоят и декадентскому искусству, нередко наряженному в одежды прогрессивности и политической актуальности.

Известно, что методология буржуазной теории кино рассматривает всякое произведение, адресованное массовому зрителю, как продукт «потребительского общества». И лишь явления, имеющие в своей структуре черты элитарности (проявляющиеся в усложненной форме или специфическом содержании), буржуазная наука готова оценивать как произведения искусства. Именно поэтому буржуазные и ревизионистские историки и теоретики кино выключили из поля своего зрения весь звуковой период советского кино, тот период, когда в своей законченной форме проявился феномен многонационального искусства социалистического реализма. И не только советское кино, но и американский критический реализм 30-х годов, связанный с творчеством крупных американских писателей-гуманистов и реалистов, и итальянский неореализм — наиболее последовательное антибуржуазное течение в зарубежном кино послевоенного периода,— и многие другие явления критического реализма и гуманизма. Все это оказалось за пределами внимания так называемой «серьезной» буржуазной критики.

В современной буржуазной социологии имеется огромная литература, посвященная проблемам «массовой культуры» и «массового искусства». Эта литература весьма часто оперирует примерами из кино и телевидения и при всем пестром многообразии точек зрения обычно опирается на труды известного западногерманского социолога Теодора Адорно. В своих работах Адорно критически относится к феномену «массовой культуры», полагая, что она — продукт разложения гуманистической культуры прошлого. Он считает, что «массовая культура» является видом отчужденного духовного производства, которое характеризуется стереотипностью, повторяемостью приемов, некритическим, потребительским отношением к действительности, предусматривающим «согласие масс с аппаратом господства». «Массовая культура», по мысли Адорно, это антипод классической культуры, она выражает ее фатальный распад и саморазрушение. Единственный намек на выход из этой ситуации он видит в развитии элитарности, в создании явлений искусства, недоступных массовому сознанию.

Эти идеи Адорно дали возможность не менее влиятельному буржуазному социологу Герберту Маркузе в книге «Эрос и цивилизация» сделать категорический вывод: «Искусство выживает только там, где оно становится сюрреалистическим и атональным. В противном случае искусство разделяет судьбу всех подлинно человеческих коммуникаций: оно отмирает».

Эти концепции в самых разных вариантах — и более осторожных и совершенно определенных, как у Маркузе,— получили широкое распространение в буржуазной науке и критической практике.

Некоторые черты такого рода методологии проникают и в наше киноведение, когда кинематограф капиталистических стран разделяется на киноискусство коммерческое, а потому априорно реакционное, и искусство неком-

мерческое и потому всегда прогрессивное и антибуржуазное. Сторонников такой классификации нимало не смущает тот факт, что она находится в противоречии с реальной практикой. Как, спрашивается, при таком делении поступать с Чаплином, фильмы которого рассчитаны на массовую аудиторию и коммерчески доходны?

Рене Клер и Жан Ренуар, итальянский неореализм, американский критический реализм 30-х годов (Джон Форд, Орсон Уэллс) — разве это элитарное искусство? Или, может быть, творчество этих художников не заслуживает серьезного изучения? Непросто обстоит и с такими противоречивыми художниками мирового кино, как Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти — ведь их фильмы тоже в системе массового коммерческого проката.

Да по существу все современное американское кино — и прогрессивные и реакционные его явления — находится в системе массового потребления: элитарного подразделения американское кино почти не знает. Так называемые «независимые продюсеры», среди которых немало режиссеров, независимы весьма относительно — их фильмы прокатывают, а по большей части и финансируют девять киномонополий, которые держат в своих руках кинематографию США да и многих других капиталистических стран — «XX век — Фокс», «Коламбия», «Парамаунт», «Братья Уорнер» и другие. Среди фильмов, созданных «независимыми», есть прогрессивные ленты. Но ведь и пресловутый Джеймс Бонд создан «независимым» продюсером Зальцманом.

Все это показывает, что массовость, в смысле количественного распространения явления экранного искусства, отнюдь не есть свидетельство реакционности или прогрессивности произведения. Нужны совершенно иные критерии, и главный критерий — это идейно-художественная сущность произведения.

Сказанное выше, однако, не означает, что следует смазывать проблему реакционности буржуазной «массовой культуры». Именно в силу своей доступности и массовости кино широко используется теми, кто его финансирует в своих классовых интересах. При помощи кино, а последние десятилетия и телевидения, монополистическому капиталу и его пропагандистскому аппарату удается активно влиять на общественное сознание, наводняя кино- и телеэкраны продукцией, призванной либо отвлекать зрителей от насущных проблем жизни, либо направлять их сознание в заранее определенное русло. Воздействие на общественное сознание конвейерного кино и телепродукции за последние годы пристально изучается — и за рубежом и в нашей стране имеется большая литература. В этих исследованиях по праву находят свое место и положения из трудов Адорно, анализирующие различные модели буржуазной массовой культуры, их враждебность человеку.

Но сегодня, в условиях обостряющегося кризиса капитализма и его идеологии, важно видеть новые моменты и в кинематографическом процессе, и в механизмах воздействия фильма на зрителей, и в теориях массовых коммуникаций.

И дело не в том, что, как утверждает влиятельный буржуазный социолог канадский профессор Маршалл Маклюэн, мы живем в «электронной галактике», которая сменила эпоху Гутенберга, то есть книгопечатания, и связанную с книгой культуру. (Заметим в скобках, что в Советском Союзе и других странах социализма кино и телевидение не вытеснили книгу и не стали новой религией, которая, по мысли Маклюэна, переформировала, перепахала общественное сознание мира.) В нашей стране кино — одно из средств гармонического развития личности, важная часть культуры социализма, средство воспитания людей в духе высоких принципов реального гуманизма. Но не секрет, что в капиталистических странах, хотя и там есть явления прогрессивные и гуманистические, кино, как и телевидение, активно участвует в деформации личности и служит сохранению буржуазной морали и правопорядка. Маклюэн зорко увидел и зафиксировал все усиливающееся влияние средств массовой информации на общество, но при этом канадский социолог пришел к парадоксальному выводу, что «массовая

культура» есть высшее завоевание современного «технического века», единственная подлинная художественная реальность и даже... революция в области художественного сознания. И хотя в последних своих работах Маклюэн говорит о тоталитаризме средств массовой коммуникации с известной долей сожаления, он все же рассматривает «культуру потребления» в качестве неизбежного фактора, полностью изменившего и преобразовавшего общество.

Точки зрения Маклюэна и Адорно как будто бы полярны, но и тот и другой рассматривают «массовую культуру» как некий единый феномен и не в состоянии понять ее действительную природу и социальные функции. Понятие «массовой культуры» в их толковании растворяет действительные противоречия между искусством реакционным и искусством прогрессивным, существующие в современном буржуазном обществе, и по существу отрицает сам принцип народности искусства.

Поэтому для теоретика, стоящего на позициях марксизма, нет альтернативы — либо кино элитарное, которое и есть искусство, либо кино «потребительское» — продукт антикультуры. В оценке сложных процессов зарубежного кино, в решении дилеммы — элитарной и массовой культуры — исследователю дает верный компас ленинская теория двух культур, которая помогает определять истинную ценность явлений искусства.

В современном буржуазном киноискусстве (прежде всего западном) все более дают о себе знать взаимопроникновение, своеобразная д и ф ф у з и я стилевых и жанровых тенденций, слияние их в некий «усредненный», универсальный стиль, рассчитанный по возможности на все основные категории зрителей.

Разумеется, нельзя приуменьшать влияние на массы «псевдокультуры» в ее установившихся формах, распространяемых сегодня мощными техническими средствами. Но надо вместе с тем видеть изменения стратегии тех, кто определяет сегодня идеологическую сущность экранного искусства.

Поощряя включение в кинопродукцию, создаваемую киноремесленниками, модернистских содержательно-формальных элементов, киномонополии связывают с такого рода фильмами (и не без оснований) надежды на улучшение коммерческой конъюнктуры. Вместе с тем освоение модернистской стилистики при создании такой продукции открывает возможности для особенно изощренной идеологической обработки массового сознания, особенно молодежи, для распространения идей реакционной философии и теорий «новых левых». Сам по себе этот феномен используется для обоснования идеи о «демократизме» модернистского искусства, о «преодолении» в капиталистическом обществе культурного неравенства, и, в конечном итоге, об изменении самой структуры буржуазного общества, которое-де становится более демократичным, терпимым к инакомыслящим, интегрируя социальное неравенство.

Взаимопроникновение тенденций элитарного и массового искусства еще раз свидетельствует о социальной и идеологической общности этих разновидностей буржуазной художественной культуры. Не случайно некоторые буржуазные философы, например, Г. Кан, говорят сегодня о «мозаичности» американской культуры.

Западный экран сегодня во многом аккумулирует те идейные явления, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма, испытанные пропагандистским аппаратом мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неофрейдизм), а также левоэкстремистские и маоистские веяния.

Сегодня было бы недостаточным рассматривать буржуазное кино только лишь как средство открытой пропаганды или заполнения «социального вакуума». Буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса, под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, и учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказываться от шаблонов и штампов, применять сложный камуфляж, маскировать свои истинные цели и видоизменять

некоторые проверенные приемы манипулирования общественным сознанием. Произошла фронтальная политизация буржуазного кинематографа.

Идеологические философские теории и леворадикальные идеи стали настойчиво внедряться в структуру фильмов. Это особенно характерно для американского кинематографа, который, как уже отмечалось, с первых лет своего существования сложился как массовый и коммерческий и, по существу, не имел элитарного ответвления.

Резко изменился характер детективных, исторических, комедийных фильмов, когда-то составлявших основу буржуазного киноконвейера и кинопроката,— в структуру этих кинозрелищ хозяева кинобизнеса и их режиссеры стали включать политические проблемы, желая «обновить» устаревшие жанры, привлечь в залы кинотеатров и к экранам телевизоров зрителей, которые давно потеряли интерес к стандартной коммерческой продукции. Причем, здесь происходит как бы подмена понятий. В этих фильмах можно найти и псевдореволюционную «бунтарскую» проблематику, и анархистский эпатаж, и изощренный психологизм, и модернистские приемы «антифильма». Бытовые и детективные ленты сегодня подновлены, в них включены актуальные политические вопросы — это то проблемы Китая, то движение студентов, то расовые конфликты.

Таким образом, одной из ведущих тенденций теории и практики буржуазной культуры оказывается все та же «диффузия», взаимопроникновение тенденций буржуазной массовой культуры и тенденций, присущих искусству декадентскому, элитарному.

Многие лидеры модернистского кинематографа, еще несколько лет назад провозглашавшие свою независимость от привычных запросов массового зрителя, свою приверженность к искусству в его «самоцельном» развитии, ныне, не без влияния финансирующих их кинокомпаний, «сменили вехи». Отсюда их ставка на эротику, отказ от бессюжетности, считавшейся ранее основой «нового» кино, обращение к мелодраматическим ситуациям, откровенный эпатаж обывателя, но эпатаж завлекательный и в то же время «интеллектуальный». Американский режиссер и художник поп-арта Энди Уорхол в фильме «Сон» в течение нескольких часов показывает на экране спящего человека. Причем этот фильм демонстрируется в кинотеатрах, в которых три-четыре года назад показывали лишь традиционные «коммерческие фильмы».

Важно отметить еще одно обстоятельство. Идеалистический миф о гибельных последствиях научно-технической революции для структуры классового общества нашел довольно широкое отображение и в кино.

«С особой настойчивостью,— пишет секретарь ЦК КПФ Ролан Леруа,— французская буржуазная печать занимается модной ныне критикой «индустриального общества» и осуждает знания, третирует их как якобы источник властности и соответственно угнетения, восхваляет «возврат к природе», противопоставляет стихийность сознательности, клеймит как «тоталитарное» положение марксизма о том, что действия людей основаны на научном познании природы и общества. Пессимизм и иррационализм стали ходовой идеологической позицией крупной французской буржуазии. Тем самым она пытается, с одной стороны, снять ответственность с себя и с капиталистического строя и переложить ее на так называемое «современное технократическое общество» (взятое в целом). С другой стороны, она одновременно пытается прибегнуть к мальтузианству, намеренно используя его в те периоды, когда разражается очередной экономический кризис»*.

Этот анализ полностью применим к позиции находящихся в орбите буржуазной идеологии художников не только Франции, но и других стран Западной Европы. Вышли десятки фильмов, разного уровня, разной стилистики, нередко сделанные с высоким профессионализмом, показывающие неотвратимые последствия НТР для личности, рисующие бесперспективность и вырождение людей в условиях «постиндустриального» общества. Объективно такие явления искусства уходят

* «Коммунист», 1974, № 13.

от реального анализа вещей и превращают пороки капитализма в пороки человека, оказавшегося в потоке научного и технического развития общества.

В зарубежной прессе много писалось о фильме американского режиссера Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола». В заявлениях автора, да и в некоторых статьях о фильме говорится, что это нечто интеллектуальное и философское и никакого отношения к «потребительскому» искусству не имеет. Однако, думается, что фильм, рассказывающий о том, как в маленькую девочку вселился самый настоящий дьявол и как этого дьявола изгнал священник, принципиально не отличается от рядовых «фильмов ужасов». Просто в этом фильме отразилось все то же весьма характерное явление современного буржуазного кинодела. Это проникновение в кинематограф, рассчитанный на широкий прокат, явлений, ранее присущих лишь элитарному, декадентскому искусству да и сделан он искусной рукой. Главный смысл его в том и состоит, что медицина оказывается бессильной перед лицом невероятного: одиннадцатилетняя девочка говорит не своим голосом, рычит, кусается, парит в воздухе над кроватью. Несчастная мать, она киноактриса и снимается в каком-то фильме, посвященном студенческим демонстрациям протеста (здесь режиссер, очевидно, отдает дань моде, не желая прослыть несовременным и коммерческим режиссером), приглашает консультантов-профессоров. Собираются консилиумы, производятся рентгеновские снимки, анализы, пункции, включена какая-то сверхсовременная аппаратура. Но, увы, все бесполезно. Наука и техника, разум и логика не могут осмыслить то, что происходит с девочкой.

Так в структуру классического «коммерческого» фильма включается мотив, который сегодня, в период надвигающейся экономической депрессии, весьма актуален — человек живет в обстановке, когда его каждую минуту поджидает нечто неожиданное, страшное, алогичное. Но здесь еще добавлена изрядная доля мистики, столь модной ныне среди буржуазной интеллигенции. Все это и привело в залы кинотеатров разные слои публики, которые и дали заработать создателям фильма более 100 миллионов долларов.

Видимо, те, кто производит и финансирует такого рода фильмы, явственно почувствовали в американском обществе настроения растерянности, неустойчивости и зыбкости и, подстраиваясь под них, создали ленты, которые и должны аккумулировать эти настроения. Ведь сегодня публика завлекается в зрительные залы не так, как двадцать и тридцать лет назад — не «золушками», не каскадными комедиями, не мелодрамами со счастливым концом, сегодня буржуазный массовый экран, как уже говорилось, интеллектуализируется и политизируется.

Не без влияния Маркузе и его теории «одномерного общества» авторы ряда европейских и американских фильмов стали настойчиво проводить мысль о возникновении у капиталистов и рабочих не только сознания, исключающего какую-либо возможность оппозиции друг другу, но и адекватное удовлетворение личных потребностей и стремлений. Пожалуй, наиболее наглядно и лапидарно эти идеи проводятся в американском фильме «Джо» режиссера Джона Эвелдсона по сценарию Нормана Векслера, который как бы является моделью многих фильмов, аналогичных по своим идеологическим установкам. Параллельно с теорией «одномерного общества» этот фильм несет в себе отражение и теории антагонизма поколений, имеющей хождение в среде философов и художников.

В этой картине-притче прежде всего ясно просматривается мысль, что все старшее поколение в определенной мере едино — не случайно рабочий находит общий язык с преуспевающим бизнесменом, и они (хотя и по разным побудительным мотивам) едины в своей ненависти к образу мыслей и действий молодого поколения.

Вместе с тем, в этой картине, как и в десятках ей подобных, проводится весьма распространенная сегодня идея о том, что сексуальная подавленность, которую ощущают и рабочий Джо, и бизнесмен, ведет к на-

силию и жестокости — эта тенденция связана с идеями «левого фрейдизма».

Современный буржуазный кинематограф по своей проблематике, идеям, стилистике находится сейчас в особенно тесной зависимости от буржуазных философских теорий. Разумеется, и раньше режиссеры и сценаристы испытывали влияние экзистенциалистских и фрейдистских концепций. Ныне на экранах (в том числе и на главных, «коммерческих» экранах) появились фильмы, являющиеся по своей сути прямой иллюстрацией того или иного философского постулата. При этом режиссеры широко используют стилистические приемы, разрушающие образность, пространственные и временные связи.

В пятидесятые и шестидесятые годы можно было говорить об относительной автономности кинематографических продуктов «массовой» культуры от элитарных явлений. Ныне явление «диффузии» стало характерным даже для творчества лидеров «элитарного» кино. Немногим более десяти лет назад режиссер Ален Рене и писатель, один из основоположников «нового романа», Роб-Грийе создали фильм «Прошлым летом в Мариенбаде», который в ту пору был выдвинут критикой, как провозвестник философского кино. Разорванность временных и пространственных связей, иррациональность в этом фильме получили концентрированное выражение. Ныне приемы Алена Рене стали расхожими штампами, а сам режиссер в своей последней работе «Ставиский» обратился к жанру «политического» фильма, вполне коммерческого и не без антикоммунистических выпадов.

Приемы «деконструкции» Алена Рене и Роб-Грийе в несколько видоизмененной форме легли в основу эстетики кинематографистов из лагеря «новых левых».

В послевоенные годы во французском, шведском, а позднее и в итальянском и американском кинематографе появилась целая серия фильмов, эстетика которых покоится на экзистенциалистской и фрейдистской концепциях.

Как известно, экзистенциализм и неофрейдизм отнюдь не идеализируют буржуазное общество, что придает этим философским течениям притягательную силу в глазах многих западных художников, видящих и остро переживающих кричащие противоречия капиталистического мира, его пагубное влияние на человеческую личность.

Чураясь чисто развлекательной продукции и не желая связывать себя с производством фильмов, явно защищающих буржуазный правопорядок, художники, находящиеся под влиянием экзистенциализма и неофрейдизма, отошли от традиций и проблематики критического реализма и гуманизма и исследовали личность, которая не может противостоять враждебным ей силам.

Концепции буржуазной и ревизионистской философии, в которых разрываются реальные связи общественной жизни, оказали большое влияние на кинематографистов, в том числе и на тех из них, которые ощущают пагубные последствия капитализма для человеческого существования. Для оценки творчества таких художников существенно и то, что преломившиеся в созданных ими произведениях идеи философии безнадежности и отчаяния проникают в сознание аудитории, несравненно более широкой, нежели читатели философских трудов.

Через многие фильмы проходит мысль об исторической повторяемости и тупиковой бессмысленности всякого стремления изменить условия жизни человека и человечества к лучшему.

Значительная часть режиссеров, социологов, художников, связанных в 50-е годы с экзистенциалистской философией, сделали, подобно Сартру, поворот в сторону идеологии «новых левых». Такая эволюция характерна прежде всего для Жан-Люка Годара, который в 50-е годы в фильме «На последнем дыхании» изображал человека, как и подобает художнику-экзистенциалисту, в «пограничной ситуации». Будучи одним из адептов возникшего в те годы во Франции движения «новой волны», Годар впечатляюще показывал отчуждение человека буржуазного мира и сделал ряд открытий в области киномонтажа. Ныне Годар в своих заявлениях и в своих фильмах «сменил вехи» и из живописца отчужден-

ной личности превратился в одного из лидеров кинематографического революционаризма.

Буржуазность под флагом антибуржуазности находит сегодня в киноискусстве множество адептов. Одна из характерных черт этого явления — распространение идей «левого фрейдизма», теорий «сексуальной революции».

Одним из пионеров здесь, пожалуй, был режиссер Душан Маковеев, югослав по происхождению, поставивший на средства западногерманской фирмы фильм «В. Р. Тайны организма», а затем во Франции — «Сладкий фильм».

В. Р.— это Вильгельм Рейх, последователь З. Фрейда, писавший еще в 20-е и 30-е годы в Германии о «сексуальной революции», как необходимом условии для раскрепощения человека и человечества. В. Рейх, отождествляя смысл жизни с оргиастическим удовлетворением, объясняет всю специфику общественной жизни той или иной степенью половой неудовлетворенности. Пытаясь соединить фрейдизм с марксизмом, он, как, впрочем, и Герберт Маркузе, вводит «сексологию» в социологию и политику.

Причудливо сочетая документальные кадры, коллажи, фотографии, отрывки из советских фильмов и, наконец, некий сюжет, призванный проиллюстрировать сексологические искания немецкого психоаналитика, Душан Маковеев провозглашает В. Рейха пророком современного мира, открывшим законы бытия.

Более всего режиссер опирается на выводы, содержащиеся в книге «Сексуальная революция», написанной в США, куда В. Рейх эмигрировал после прихода фашизма в Германию. Эта революция, по мысли В. Рейха, и должна разрушить моногамный брак и «буржуазную патриархальную семью» — источник насилия, подавления личности и фашизма — и освободить сексуальность во имя свободы, ибо «сексуальная репрессия влечет за собой интеллектуальную и эмоциональную слабость, которая лишает людей самостоятельности, воли, способности к критике». Цель человеческой жизни — «полноценный и достаточно длительный оргазм». «Сытый человек не станет красть,— заявляет Вильгельм Рейх,— сексуально удовлетворенный человек не нуждается ни в морали, ни в религии. Вот решение всех проблем жизни».

Душан Маковеев, проповедуя идеи «сексуальной революции», сопровождает их, впрочем, как и сам В. Рейх, антикоммунистическими и антисоветскими выпадами.

Фильмы «В. Р. Тайны организма» и «Сладкий фильм»— это соединение различных пластов буржуазно-анархического мышления: махрового антисоветизма и антикоммунизма, фразеологии «новых левых» и откровенной порнографии.

С идеями «сексуальной революции» связана целая серия фильмов, созданных в Западной Европе и США. Не всегда эти картины сопровождаются антисоветскими и антикоммунистическими пассажами, как у Д. Маковеева, подчас они даже содержат критический заряд, направленный против действительности капиталистических стран, против ханжеской морали, буржуазного образа жизни. Но вывод при этом делается всегда один и тот же: лишь «раскрепощение» тела может дать человеку свободу, подготовить человечество к социальным преобразованиям.

Другая ипостась левого фрейдизма — это концепции Маркузе о «расшатывании» капиталистической системы, с одной стороны, при помощи бунта интеллигентов в союзе с деклассированными элементами и с другой — через сексуальные извращения, которым философ приписывает «критический потенциал».

Маркузе пишет: «Извращения чаще всего отвергают полное закабаление. Я —удовольствия. Я — реальность».

Вполне в духе этих философских построений — содержание бесчисленного количества фильмов, созданных во Франции, Италии, ФРГ, Швеции, Дании, а последнее время в США, фильмов и откровенно примитивных, «рыночных», и усложненных, нередко с ассоциативным монтажом, в которых капитализм «сокрушается» при помощи сексуальных извращений, изображенных весьма впечатляюще.

В ряде работ В. Рейх, а вслед за ним и другие философы, объясняет появление фашизма в Германии сексуальной нераскованностью, подавленностью населения.

Нельзя проходить мимо фактов такого рода, что и художники большого дарования, серьезных творческих потенций, наблюдая реальную угрозу возрождения фашизма сегодня, увлеклись идеей, будто фашизм априорно заложен в самом человеке в силу сексуальной несвободы личности.

Критика обращала внимание на элементы подмены социальных мотивировок биологическими в таких заметных явлениях зарубежного кино, как «Конформист» Бернардо Бертоллуччи, «Гибель богов» Лукино Висконти, фильмах, которым, разумеется, присущи также впечатляющее отражение моральных последствий нацистской идеологии, резкая антифашистская направленность.

В недавно вышедших на западных экранах картинах «Лакомб Люсьен» Луи Малля и особенно «Ночной портье» Лилианы Кавани жестокость фашизма уже гораздо более отчетливо связывается с проблемами сексуальной неудовлетворенности или подавленности.

Кинообозреватель «Юманите» Франсуа Морен, рассматривая эти и сходные с ними явления, отмечает, что в современном буржуазном киноделе существует «мода ретро» — мода на киновоспроизведение прошлого — от «моды в одежде и меблировке квартир» до «деформирования действительности и истории».

В качестве примеров такой деформации критик называет фильмы «Лакомб Люсьен» Луи Малля, «Ночной портье» Лилианы Кавани, а также кинокартину «Ставиский» Алена Рене, показанную на Каннском кинофестивале 1974 года. В последней, как отмечает Ф. Морен, рассказано о подвигах «мошенника более чем симпатичного, разгуливающего среди роскошных декораций. Авторы предлагают нам забыть исторический контекст дела, а также экономический кризис, который тогда только что разразился во Франции, и безработицу, и подъем фашизма, одним словом, предлагают забыть, что это скандальное дело было использовано в целях подготовки «переворота» 6 февраля 1934 года» (речь идет о попытке фашистского переворота во Франции.— *В. Б.*). Мысль автора статьи сводится к тому, что Ален Рене при помощи роскошных декораций, костюмов, привлекательных актеров искажает подлинное лицо истории и истинные пружины действий известного авантюриста Ставиского.

Франсуа Морен отмечает, что некоторые крупные художники «под предлогом пересмотра очень далекого прошлого «разоблачают» свои собственные сомнения, свой эгоцентризм, свое бессилие безбоязненно показать действительность».

Фронт идеологической борьбы проходит не только через сами фильмы, но и касается коренных вопросов теории и истории кино.

Некоторые влиятельные зарубежные теоретики кино настойчиво разделяют идейность и реализм. Они утверждают, что идейность художника разрушает реальность. Даже поддерживая реалистическое изображение — и в этом положительная сторона позиции этих исследователей,— они ошибочно полагают, что определенность позиции автора фильма неизбежно разрушает правду.

Леворадикальная критика, которая в последние годы заняла ключевые позиции в специальных зарубежных изданиях, склоняется к другой крайности — к полному отходу от изображения реальности, во имя «идеологии» фильма. Выдвигается концепция, которую нередко называют в прессе «анти-Базен». Сущность ее сводится к отказу от изображения реальности, отходу от характера, конфликта, образа, к отказу от художественного познания действительности.

В качестве характерного примера такого направления в западной критике можно привести публикации французских журналов «Кайе дю синема» и «Синетик». Долгое время бывший обычным буржуазным киноизданием «Кайе дю синема» с начала 70-х годов провозгласил себя «марксистским и революционным» органом и решительно отмежевался от своего «буржуазного прошлого». Вместе с ним на позиции левого радикализма перешел другой журнал — «Синетик». Эти два издания, при некотором различии своих установок, стали претендовать на разработку новой теории кинематографа вообще и «революционного» кинематографа, в частности.

Теоретики этих изданий считают неправильным взгляд на киноаппарат, как на инструмент, механически воспроизводящий жизненную реальность. «Синетик» заявляет об «априорной идеологичности» кинокамеры («эффект камеры») и утверждает, что мир приобретает идеологическую окраску в тот момент, как только он начинает фиксироваться на кинопленку, и происходит это в силу самой природы кинематографа делать изображение идеологическим. «Кайе дю синема» выдвигает ту же идею, правда, пользуясь несколько иной терминологией: мир идеологичен, и потому кино есть идеологическое представление идеологического представления.

Оба журнала приходят к выводу, что сама камера производит идеологию, господствующую в обществе, то есть в буржуазном обществе — реакционную и идеалистическую идеологию.

Критик Ж.-П. Фаржье заявляет: «Известно, что идеология всегда выступает в виде группы идей и представлений, которые люди стихийно принимают за верные, правдоподобные; отсюда вытекает и та особая роль, которую играет кинематограф в общем идеологическом процессе: он удваивает видимость правдоподобия. Таким образом, он усиливает ту идеологию, которую изображает».

«Киноаппарат — это чисто идеологический аппарат»,— заявляет критик М. Плейне. Теоретики «Кайе дю синема» Ж.-Л. Комолли и Ж. Нарбони в статье «Кино, идеология, критика» утверждают, что камера может снимать лишь заранее оформленную идеологию, которая и является господствующей идеологией.

Теоретики журнала «Синетик» заявляют, что фотография — такая форма средств массовой коммуникации, которая была изобретена в период наивысшего подъема буржуазного общества. Отсюда делается вывод, что фотография, а вслед за ней и кино — буржуазны по своей сущности. Буржуазность как бы заложена в кинотехнике.

Но, как подчеркивает критик-коммунист Ж.-П. Лебель в своей книге «Кино и идеология», в которой дан серьезный разбор антимарксистских теорий журналов «Синетик» и «Кайе дю синема», главное идеологическое заблуждение журналов — это утверждение, будто идеологическая сущность присуща технике. Кино трансформируется из инструмента идеологии в нечто идеологическое в себе. Сущность кино ищут в самом кино. Идеология якобы внутренне присуща кинокамере.

Лебель подчеркивает, что «кинематография—есть научное изобретение, а не продукт идеологии». Изобретение фотографии свидетельствует лишь об определенном уровне развития науки и техники — камера сама по себе нейтральна. Вот почему кино отражает идеологию не через свою специфику, так сказать, «естественно», но является идеологическим феноменом, потому что делается людьми. Идеология проявляется в кинематографе, пишет Лебель, не на уровне камеры, а на уровне фильма.

Объективно теоретики «Синетик» и «Кайе дю синема», хотя они и заявляют, что создают марксистскую и революционную теорию кино, проповедуют отказ от познавательной сущности киноискусства и, разумеется, от понятия «художественный метод». И не случайно эти «революционные» теоретики по существу зачеркивают историю истинно революционного советского киноискусства и всего прогрессивного искусства мира, выдвигая новую модель «материалистического» кино, эстетикой которого является «деконструкция». Один из способов или, как выражаются теоретики «Синетик», «уровней деконструкции» — это изменение «форм представления». Приемы здесь весьма разнообразны: и отказ от технических новшеств, таких, как цвет, синхронный звук, поскольку-де они увеличивают «эффект реальности», и разоблачение кинематографической действительности при помощи показа «кулис», осветительной аппаратуры, самого режиссера и его сотрудников.

Показ на экране техники съемки, по мысли сторонников «деконструкции», вскрывает ирреальность происходящего, разрушает иллюзию реальности.

Как реализуется идея «деконструкции» в кинематографической практике? Теоретики жур-

налов «Синетик» и «Кайе дю синема» выдвинули в качестве образца фильм французского режиссера Ж.-М. Штрауба «Оттон» — по известной трагедии Корнеля.

Разрушая «иллюзию реальности», Штрауб лишает свой фильм и всех черт исторического произведения, хотя актеры одеты в античные одежды и речь идет о римском императоре и перипетиях борьбы за власть. Но, может быть, автор ищет в старом сюжете новое, актуальное звучание, осовременивает историю, что не раз делали кинематографисты, обращаясь к классике? Нет, по-видимому, его даже не интересуют смысл и идеи, связанные с конфликтом трагедии.

Актеры не играют, они нейтрально произносят корнелевский текст и покидают сцену. Штрауб не стремится и «остранить» действие, чтобы выявить его идейную сущность. Его метод не имеет ничего общего с «очуждением» Брехта, на которого ссылаются теоретики из французских киножурналов, да и сам Штрауб. «Деконструкция» Штрауба, по мысли автора и его адептов, призвана прежде всего дать зрителям возможность не «вживаться» в сущность происходящего.

Вообще-то на сцене мог бы разыгрываться и не «Оттон», а что-либо другое — это совершенно неважно, ведь автор, как мы уже сказали, и не пытается осовременивать историю или в старом сюжете выявить созвучные сегодняшнему дню мысли и идеи (как это делал Брехт). Заметим кстати, что фон — люди, машины, город — тоже не играет в фильме содержательно-смысловой роли.

Революционность «деконструкции», как это подчеркивают сторонники этой теории, не в революционности содержания и даже не в особом, пусть весьма своеобразном ее раскрытии, и не в поисках формы, помогающей выявить мысль, а только в самой форме выражения. Таким образом, мы имеем дело не просто с установкой на поиск, на эксперимент во имя какой-то художнической цели, а с установкой на создание новой модели зрелища, призванного разрушить эстетику кино, поскольку экранное искусство самое буржуазное из всех искусств, и заодно утвердить «новую» теорию аудиовизуальной структуры.

Фильмы Штрауба для леворадикальных критиков — желанная модель «деконструкции» художественной формы кинематографии, действенное средство борьбы с «буржуазным» киноискусством (то есть фактически всем киноискусством, созданным до появления статей в «Синетик» и «Кайе дю синема») при помощи новой «революционной» формы.

Известно, что революционность искусства выявляется в отражении реальности с точки зрения прогрессивного класса. Революционность предусматривает и социальный анализ и позицию художника. Концепция «деконструкции» предусматривает абсолютную диктатуру формы произведения и ведет не к критике и сокрушению буржуазного строя, о чем так охотно говорят сторонники этой теории, и не к подрыву буржуазной культуры, а к ликвидации самой специфики искусства. И никакого отношения к искусству революционному, то есть отражающему и выражающему самые передовые идеи времени, она не имеет. Такая теория и практика на деле может лишь помогать буржуазному искусству укреплять свои позиции на экране.

Фильмы «деконструкции», как и политические киноэпатажи Годара, Горена и других режиссеров левоэкстремистской ориентации, не могут стать альтернативой буржуазной «массовой культуре», ибо они являются лишь видоизмененной формой буржуазного сознания. Их авторы, вне зависимости от субъективных намерений, не вырываются из круга буржуазного мифотворчества.

Следует заметить, что теоретики из «Синетик» и «Кайе дю синема» не столь уж оригинальны. Их теории во многом повторяют взгляды Герберта Маркузе последнего периода, когда он, разочаровавшись в возможности немедленного разрушения «одномерного» общества при помощи бунта леворадикальной интеллигенции и деклассированных элементов, стал уповать на «культурную революцию».

В своих работах «Контрреволюция и бунт», «Искусство и революция», опубликованных в леворадикальном американском журнале

«Партизан ревю» в 1972 году, Маркузе уделяет большое внимание вопросам эстетики и, в частности, обосновывает идею «культурной революции». Маркузе полагает, что нынешнее поколение западных левых радикалов и «новых левых» не обладает в современных условиях реальной силой для свержения политического господства буржуазии. Вследствие этого, считает Маркузе, их главной задачей становится идеологическая и культурная борьба с правящим классом, осуществление «культурной революции». Еще в своей ранней работе 30-х годов «Об аффирмативном характере культуры» Маркузе утверждал, что господствующие в буржуазном обществе культура и искусство обладают «аффирмативным» характером, то есть непосредственно отражают реакционную идеологию правящих классов и служат интересам истеблишмента и сохранения данного общественного строя. Ныне, входя в противоречие с некоторыми своими прежними тезисами, Маркузе рассматривает сам принцип художественного творчества как разновидность буржуазно-индивидуалистической деятельности, а искусство — исключительно как форму буржуазного сознания. «Эстетическая форма,— пишет Г. Маркузе в книге «Контрреволюция и бунт»,— является стабилизирующим фактором в репрессивном обществе и поэтому сама по себе является репрессивной». В «нерепрессивном» обществе будущего, как утверждает американский философ, эстетическая функция искусства отомрет, и останется лишь его социальная функция.

С этим связан и призыв Маркузе к созданию искусства, обладающего «деструктивным потенциалом» и способного подрывать основы «репрессивных» общественных отношений. Рассматривая искусство как одно из средств массовой коммуникации, Маркузе призывает к созданию «нонконформистского языка искусства» — именно в этом, как он полагает, и состоит задача «культурной революции».

По мнению Маркузе, изображение в художественном произведении капиталистической действительности, пусть даже под резко критическим углом зрения, не уничтожает уродливые общественные явления, а дублирует их, воспроизводит во второй раз языком искусства. «Здесь,— утверждает Маркузе,— в «Искусстве и революции» — «иллюзорный» характер искусства не уничтожается, а удваивается».

Подлинно революционным, по его мнению, будет искусство, которое выработает такой специфический, «нонконформистский» язык, что его не сможет интегрировать буржуазная система, как это уже случилось с «хип-культурой», «контркультурой» и т. п. Причем, создание «неаффирмативного» искусства является привилегией левых интеллигентов и недоступно представителям пролетариата, так как он якобы «интегрирован в систему». «Там, где пролетариат не является революционным, революционное искусство не будет пролетарским»,— пишет Маркузе, имея в виду, что пролетариат и в мире капитализма и в мире социализма нереволюционная сила.

Как видим, это весьма противоречивые суждения, по существу лишающие искусство права отражать явления действительности, быть активным фактором прогресса. За рассуждениями о «культурной революции» и призывами к созданию «нонконформистского» языка кроется отрицание реально существующей социалистической культуры и близкой к ней прогрессивной культуры капиталистических стран.

Призывая к развитию «политического потенциала искусства», Маркузе хочет «найти такие средства коммуникации, которые смогли бы разорвать цепи господства языка и образа над телом и духом человека». Традиционная художественная форма, по его мнению, довлеет над человеком, поражает его критическое сознание, способствует укоренению идеологии господствующего класса. Поэтому необходимо изобрести новый политический «антиконформистский» язык искусства, истоки которого он видит в фольклоре, сленге, арго и т. д.

Итак, вчерашний кумир «новых левых», призывавший к бунту, приходит к выводу, что революционную борьбу следует заменить разрушением эстетики искусства. При этом, что, впрочем, характерно и для Маркузе бунтар-

ского периода, он обращает свои критические стрелы в адрес социализма и его культуры, категорически утверждая, что «классическая буржуазная культура мертва, а развитие автономной постбуржуазной — социалистической культуры — приостановлено».

Теории Маркузе и его прямых и косвенных последователей из кинематографических журналов, стремящихся произвести «культурную революцию», понимаемую прежде всего как «деконструкцию», как революцию в области художественной формы, отказ от познавательной роли искусства и от реализма, — все это суть разнообразное проявление буржуазного сознания, хотя и сдобренного левой фразой.

Лозунг культурной революции в условиях капитализма несостоятелен, он способен лишь отвлечь мастеров культуры от создания реалистических произведений, отражающих кризисное состояние буржуазного мира. Компартия Франции справедливо называет теорию о возможности культурной революции в рамках существующего режима реформистской. Только социализм может осуществить культурную революцию в ленинском понимании этого термина. Так же ложна концепция создания совершенно новой, революционной культуры, не связанной с прогрессивной культурой прошлого и настоящего. Она сродни пролеткультовским теориям, с которыми вел борьбу В. И. Ленин. «Не выдумка новой пролеткультуры,— указывал В. И. Ленин,— а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мировоззрения марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»*.

Отрицание критического реализма, гуманизма и, тем более, отрицание реальной социалистической культуры — это грубое искажение марксизма, анархизм, мелкобуржуазное бунтарство, прикрытые марксистской фразой.

Что же касается претензий леворадикальных теоретиков на создание «новой», «революционной» теории кино, то они, мягко выражаясь, наивны и несостоятельны. Принципы подлинной марксистско-ленинской теории кино, опирающиеся на известное высказывание В. И. Ленина о роли кино в обществе, созданы. Они — в трудах таких корифеев кино, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, а также других деятелей советского кино. Эти принципы утверждены теорией и практикой социалистического искусства. Они развиваются и сегодня в лучших произведениях советских кинематографистов, кинематографистов социалистических стран, прогрессивных художников буржуазных стран, в наиболее значительных исследованиях киноведческой науки.

Весьма существенно, что и на Западе активизируется прогрессивная критика, которая разоблачает «новые» теории экранного искусства.

Как и теория кино, история экранного искусства также является объектом идеологических схваток. Критики и историки кино антикоммунистической ориентации, а нередко и «левые» теоретики немалое внимание уделяют истории советского кино, в частности, творчеству Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Дзиги Вертова, Льва Кулешова. Но очень часто эти художники вырываются из контекста советской культуры, из кинематографического процесса, объявляются «нонконформистами» и искусственно противопоставляются другим деятелям кино, как представителям «конформистской» кинематографии. Таким образом, художники, воплотившие в своем творчестве метод социалистического реализма в киноискусстве, объявляются принципиальными противниками этого метода.

С этим же связаны и попытки оторвать революционную форму произведений основоположников киноискусства социалистического реализма от революционного содержания, как бы «эстетизировать» их творчество, привить зарубежному зрителю, который смотрит советские фильмы 20-х годов в залах фильмотек и киноклубов, чисто эстетское восприятие этих произведений.

Стратегия теоретиков антикоммунистической ориентации состоит в том, чтобы разорвать связи, объединяющие творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова с со-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

циалистической культурой наших дней. Но, как подчеркивали видные прогрессивные киноведы, выступавшие на проведенной в 1974 году Союзом кинематографистов СССР конференции о творчестве А. П. Довженко, немыслимы художественные свершения такого масштаба без революционных преобразований в стране. «Неуместными и странными,— заявил французский историк кино Анри Ланглуа,— для меня являются попытки разделить этих художников с революцией, ибо это единое целое. Вне революции существование этих художников просто немыслимо».

В своей критической работе мы вправе опираться и на теоретическое наследие зарубежных кинематографистов, внесших большой вклад в киноведение, начиная еще с 20-х и 30-х годов, критиков-марксистов, таких, как Жорж Садуль, Леоң Муссинак, Айвор Монтегю, Джон Говард Лоусон, а также работы прогрессивных критиков и теоретиков кино, активно работающих сегодня.

●

Очень важно выработать точные методологические принципы анализа теории и практики зарубежного искусства. Исходя из учения В. И. Ленина о двух культурах в национальной культуре каждой буржуазной страны, необходимо тщательно анализировать, в чем именно проявляет себя реакционная культура, а в чем — культура демократическая, отличающаяся более или менее глубоким народным содержанием, выражающая народную (хотя бы даже общедемократическую, а не социалистическую) точку зрения на процессы, характеризующие жизнь данной страны и всего мира.

Укрепление реалистической тенденции в киноискусстве буржуазных стран будет способствовать преодолению многими талантливыми художниками творческого кризиса, в котором они оказались под влиянием таких идей. Среди явлений, вселяющих надежды, назовем наметившийся поворот в творчестве такого крупного художника, как Феллини: от апокалиптических пророчеств в «Сатириконе» к критике уродств буржуазной цивилизации в фильме «Рим» и сочной живописи народного бытия в фильме «Амаркорд».

Вместе с тем, среди фильмов, поставленных режиссерами, связанными с леворадикальным движением, есть картины, особенно документальные, объективно показывающие буржуазный мир, забастовочное движение, борьбу народов Азии, Африки и Латинской Америки за свою свободу, критикующие империализм, неофашизм и т. д. Эти явления и фильмы заслуживают пристального изучения.

Следует учитывать, что «бунтарские» настроения определенной части кинохудожников Запада, даже если они облечены в форму анархического протеста и абстрактной революционности, имеют значение как показатель глубокого брожения в среде творческой интеллигенции, как один из симптомов все углубляющегося кризиса буржуазной идеологии, капиталистической общественной системы в целом. Деятели кино не могут не реагировать на глубокие сдвиги в сознании той аудитории, к которой они обращаются и влияние которой неминуемо испытывают. А массы кинозрителей на Западе, особенно молодежь, уже далеко не те, что прежде.

Известно, что леворадикальная интеллигенция, не стоящая на позициях пролетариата, организационно не оформлена, подвержена самым противоречивым влияниям и прежде всего влиянию революционной фразы.

В манифесте, напечатанном в 1974 году в газете «Паэзе сера», знаменитый итальянский режиссер Пазолини, творчество которого весьма противоречиво (он начал живописанием нищеты итальянских кварталов, потом перешел к сложным фильмам-притчам, показывающим безнадежность и бесперспективность человека и человечества, затем ставил коммерческие фильмы с откровенно эротическими элементами), изложил леворадикальную программу, в которой сказались метания художника, ищущего выход из тупика экзистенциализма и неофрейдизма, влиянию которых он был так долго подвержен.

Пазолини, в частности, пишет: «Сейчас нужно вернуться назад и начать все сначала. Нужно, чтобы дети не воспитывались по-бур-

жуазному. Нужно, чтобы наши дома не строились по-буржуазному. Нужно, чтобы буржуазный образ жизни не искушал наши души. Нужно, чтобы наша культура была не жалкой культурой бедноты, а превратилась в коммунистическую культуру. Потому что тоска в ваших душах — это тоска от буржуазного благополучия.

Сожмем кулаки и вернемся назад, чтобы начать все сначала. Тогда власть сильных мира сего не будет для нас тайной. Она не будет и вечной. Мы не будем спасать утопающего. Никаких компромиссов! Вернемся назад! Да здравствует бедность! Да здравствует коммунистическая борьба за реальные жизненные потребности!»

Как видно, это довольно пестрый и противоречивый документ. Здесь и ненависть к буржуазному правопорядку и буржуазной культуре. Но здесь и анархические лозунги вроде «да здравствует бедность», и атрибуты из арсенала лозунгов леворадикальных вождей.

Такого рода явления можно наблюдать и среди французских деятелей кино. В некоторых кинематографических изданиях резко критикуется буржуазная кинематография, псевдопрогрессивные фильмы, но в то же время содержатся анархистские лозунги. Эти процессы не следует отбрасывать «с порога», их надо изучать. Резко критикуя проявления антикоммунизма, необходимо помогать художникам (а среди них есть люди большого таланта) освободиться от шор анархизма, буржуазной псевдореволюционности и встать в ряды тех, кто правильно понимает процессы, происходящие в современном мире, и видит в коммунистическом движении единственную силу, противостоящую капитализму и его культуре.

Многие кинематографисты Запада настойчиво ищут альтернативу капитализму, ощущая кризисное состояние и бесперспективность этой общественной системы. Своеобразно проявляется это и в уходе от реальных процессов действительности в мир исследования подсознательных процессов психики индивидуума, вырванного из контекста реальных жизненных связей, и в обращении к леворадикальным теориям в самых разных, порой весьма пестрых модификациях. С этим связаны и попытки создать новые теории экранного искусства, в частности, теорию «деконструкции».

В то же время наиболее прозорливые художники, вставшие на путь глубокого изучения реальных процессов жизни, на путь реализма, все отчетливее видят, что подлинная альтернатива капитализму не есть уход в глубины человеческой психики, не анархический бунт и «сексуальная революция», а социализм, революционная борьба коммунистических партий, отражение языком кино кризисных процессов буржуазного общества и буржуазного сознания.

Анализируя явления мирового кинематографа, важно определить их существенные черты и принципиальное отличие социалистической и демократической кинематографии от буржуазной — и декадентской, и «массовой», а также более четко и принципиально оценивать явления нам глубоко чуждые. В то же время марксистская критика не может не поддерживать явления критического реализма и гуманизма в зарубежном кино.

В то же время каждое завоевание нашего кино в освоении социалистической действительности, выявлении новых черт личности, нахождении конфликта и характера, связанного с борьбой нового со старым, имеет принципиально общечеловеческое значение.

Советские фильмы последних лет, ставящие проблемы истории и современной жизни советского общества, как и лучшие фильмы социалистических стран, определили характер и черты кинематографического процесса в социалистическом киноискусстве наших дней. И не случайно в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» идейно-художественное обогащение советского кинематографа прежде всего связано с углублением его революционных традиций, усилением роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества, с художественным освоением многогранных процессов и явлений современной действительности.

А. Лебедев

Кинолетописцы Великой Отечественной войны

Год 1944

С уверенностью в свои силы встречал советский народ новый 1944 год. Гитлеровское командование уже не думало о крупных наступательных операциях — его стратегией стала оборона. Инициатива целиком перешла в руки Красной Армии.

С октября 1941 года враг стоял у стен Ленинграда. Ленинградцы героически переживали лишения блокады, артиллерийские обстрелы, бомбежки с воздуха... Частичный прорыв блокады в январе 1943 года принес некоторое облегчение жителям города и войскам, оборонявшим Ленинград. Но угроза жизни и безопасности ленинградцев была еще реальной. 14 января 1944 года перешли в наступление войска Ленинградского, Волховского, 2-го Прибалтийского фронтов. Их операции поддерживала артиллерия и авиация Краснознаменного Балтийского флота.

Ленинградские кинохроникеры все трудные блокадные дни находились в городе.

Фронтовой кинооператор, один из участников съемок А. Погорелый вспоминает: «Много пришлось пережить за девятьсот блокадных дней. И, конечно, не изгладится в памяти день, когда вмерзшие в лед Невы корабли, форты Кронштадта, батареи у Пулковских высот, под Колпино и в других местах могучим грохотом орудий возвестили о пришедшем наконец для ленинградцев часе избавления.

На мостах и набережных Невы собирались толпы людей. Со слезами радости смотрели они на извергающие смерч огня орудия кораблей, подбрасывали шапки, обнимались, целовались. Радости не было конца.

Накануне этого знаменательного дня я находился под Пулковым, на позициях «эресов» резерва командования фронта. На батарее я провел остаток ночи, с нетерпением ожидая утра. И вот наконец началось... Разом все ахнуло, загрохотало.

Шквал огня откатился в глубину обороны немцев. Вступила в дело авиация. Самолеты шли эшелонами. Двинулись танки, справа, на Красное село,— туда направлен главный удар прорыва.

Хорошо виден с Пулкова Ленинград, весь седой, в дымке, израненный, но гордый. Выстоял девятьсот дней блокады.

Предстоял жестокий бой, но у всех радостные лица, слышался смех, переборы гармошки. Как на празднике. Все говорит о торжественности происходящего. И я снимаю — только успевай разворачиваться!».

Гитлеровцев погнали.

Советским воинам пришлось преодолеть мощные оборонительные сооружения гитлеровских войск, названные ими «Северным валом». Враг упорно сопротивлялся. Отдельные группы были окружены в районе Петергофа, Стрельни и полностью уничтожены.

Блокада, продолжавшаяся 900 дней, была окончательно снята.

Ленинградская студия хроники выпустила на экраны фильм «Великая Победа под Ленинградом» — это был первый полнометражный документальный фильм 1944 года. В нем рассказывалось о всех этапах борьбы, героизме и мужестве защитников города на Неве и окончательном разгроме гитлеровских полчищ под Ленинградом.

Успешно развивалось наступление Красной Армии и на других участках фронта. 1-й Украинский фронт нанес тяжелое поражение врагу в районе Житомира и Бердичева, а 2-й Украинский в районе Кировограда.

Разгром гитлеровской группировки под Корсунь-Шевченковским разбил последние надежды фашистского командования удержаться на плацдарме в среднем течении Днеп-

---

Продолжение. Начало см. в № 2, 3 «ИК» за этот год.

ра. Красной Армии открылся путь на запад к Южному Бугу и Днестру.

Фронтовые киногруппы 1-го и 2-го Украинских фронтов не успели во всей полноте снять Корсунь-Шевченковскую операцию. Здесь создались трудные условия работы: короткие зимние дни, весенняя распутица. Выпущенный на материалах съемок сдвоенный номер «Союзкиножурнала» показывал главным образом «следы» боя. Это было огорчительным.

Глубокий творческий анализ причин снижения качества киножурнала, имеющий и сегодня актуальность, дал писатель П. Павленко в статье, опубликованной в газете «Литература и искусство» (№ 22 за 1944 год). Он писал: «Репортаж с фронтов, фактографические картины отдельных битв, правдивые зарисовки боевых подвигов стали непременной и временами важнейшей частью любой кинематографической программы.

Кинохроника стала своеобразной газетой экрана. Недаром вошли в обиход определения «киносборник», «киножурнал».

Кинохронике стали присущи все черты газеты — оперативность, точность, краткость, политическая заостренность.

За годы войны работники хроникального жанра сделали много в количественном отношении, добились немало и в художественном смысле — такие хроникальные фильмы, как «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград», «Ленинград в борьбе», должны быть отнесены к числу несомненных творческих достижений. Но тем не менее, общий уровень качества хроники все еще продолжает резко отставать от тех возможностей, которыми владеет искусство экрана в целом. Перед искусством кинохроники стоят важнейшие задачи освоения всего того опыта, который фактически уже накоплен. Не умаляя достоинств популярных документальных фильмов, следует, кстати, сказать, что успех их в значительной мере обусловлен не столько мастерством съемки и монтажом, качеством музыки и текста, сколько отношением зрителя к материалу. Пусть никто не обижается,— это правда...

Творческие работники советской кинохроники безусловно накопили богатейший материал к теме «Каким должен быть советский очерк и как его делать», но материал этот пока не суммируется, не обобщается, а следовательно, не двигается вперед дело. И очень жаль.

В молодом, беспрерывно растущем искусстве кинохроники все уже есть для того, чтобы сделать прыжок вперед. Внутренние возможности, многочисленные и опытные кадры прекрасных операторов, наличие режиссуры, ставящей перед собой глубокие публицистические задачи,— все есть, а вот хороших очерков по-прежнему мало. Шаблон в показе событий, а также (и, быть может, здесь особенно ощутительно) шаблон в построении «сюжета» очерка влечет за собой все остальные беды, вплоть до превращенных в шаблон концовочных «салютов», которыми одно время начали, без соблюдения чувства меры, пользоваться режиссеры киножурналов.

Киножурнал № 14—15 был посвящен ликвидации окруженных немецко-фашистских дивизий в районе Корсунь-Шевченковский (режиссер И. Сеткина). Отзыв об этом журнале со стороны кинематографистов был хороший.

Мне не терпелось поглядеть интересную и, как утверждали, весьма своеобразную, выгодно отличавшуюся от многих других работу Сеткиной.

Быть может, и есть своеобразие в работе Сеткиной, не спорю, но вот масштаб боевой операции там не передан.

В чем же своеобразие?

Режиссер, поставленный в положение монтажера, не может придать фильму нечто индивидуальное. Он не может повлиять ни на заостренность темы, ни на ее углубление, ибо лишен возможности заранее расставить операторские силы и охватить событие со всех сторон.

... Киноочерк должен превратиться из «альбома» наспех нарезанных, мало продуманных эпизодов в цельное, проникнутое единством мысли произведение, правдиво изображающее события Отечественной войны.

Советский киноочерк не может оставлять без внимания соображения высокой художественности.

Острота публицистического жанра хроники настойчиво требует, чтобы слова диктора не расходились с изображением на экране. Слова «масштаб», «размах», «прорыв» должны ложиться на правдиво и широко охваченные картины действительно происшедшего».

Требовательность к работе фронтовых киногрупп, забота об улучшении их деятельности нашла свое яркое выражение в специальном решении партии и правительства (май 1940 года) о новом порядке производства киножурналов и документальных фильмов. В нем отмечалось, что в части киножурналов еще не находят отражение действительная сила и размах наступления наших войск, мощь советской военной техники. Крупные операции Красной Армии нередко сводятся к малозначительным эпизодам, а действия артиллерии, танков и авиации упускаются...

Комитету по делам кинематографии было указано на необходимость ликвидации недостатков в производстве киножурналов, отмечена вся важность работы кинодокументалистов, создающих кинолетопись Великой Отечественной войны. Этот правительственный документ подчеркнул необходимость своевременного и правдивого отображения боевых действий советских войск, героизма и высокого воинского искусства наших бойцов и офицеров, мощь советской техники и ее умелое применение в боях, всенародную поддержку Красной Армии тружениками советского тыла. В этом же документе было объявлено о реорганизации Центральной студии кинохроники в Центральную студию документальных фильмов, с непосредственным подчинением Комитету по делам кинематографии. К работе над киножурналами были привлечены виднейшие режиссеры документального и игрового кино. Были установлены более высокие поощрительные оплаты операторам и режиссерам. Работники фронтовых киногрупп и их семьи были приравнены в отношении пенсий к военнослужащим.

Это решение дало мощный толчок резкому повышению ответственности на всех звеньях работы кинохроники. Оператор стал центральной фигурой в творческом процессе создания кинолетописи Великой Отечественной войны, повысился его общественный авторитет.

Перестроили свою работу и киножурналы. Вместо «Союзкиножурнала» появились «Новости дня», где отображались политические и хозяйственные события внутренней жизни страны и зарубежные новости; «Фронтовые выпуски», оперативно рассказывающие о событиях на отдельных участках фронта. Кроме этого продолжалась работа по созданию полнометражных тематических фильмов, охватывающих большой промежуток времени и осмысляющих крупнейшие военные и политические события.

Для работы над документальными фильмами были привлечены опытнейшие режиссеры художественного кино Г. Александров, С. Герасимов, В. Корш-Саблин, И. Пырьев, Ю. Райзман, Н. Садкович, Н. Шпиковский, С. Юткевич.

Для более широкого освещения боевых действий авиации Военный Совет Военно-Воздушных Сил Красной Армии и Комитет по делам кинематографии приняли решение о создании специальной фронтовой киногруппы ВВСКА. Ее начальником был назначен автор этих записок, Б. Тимофеев — заместителем.

С первых дней работы по организации киногруппы ВВСКА мне стало ясно, что создавать ее надо на совершенно новой организационно-творческой основе. Фронтовые операторы за время войны засняли немало отличных сюжетов о боевых действиях наших летчиков. Но при возросшей мощи нашей авиации, увеличении ее удельного веса в наступательных операциях нельзя было ограничиться только показом бомбовых ударов да снятых с земли воздушных боев.

Важно было резко увеличить количество киножурналистов, специализирующихся на воздушных съемках, и искать возможности кинодокументации воздушных сражений в момент самого боя. В установке кинокамер-

автоматов на боевые самолеты огромную помощь оказали работники ВВСКА: член Военного Совета генерал-полковник Н. С. Шиманов, ведущие инженеры ВВСКА, генеральные конструкторы С. Лавочкин и С. Ильюшин. В каждой воздушной армии был выделен один авиационный полк, на самолетах которого были установлены автоматические съемочные кинокамеры, они были расположены на одной оптической оси с боевым, стрелковым оружием. При нажатии гашетки пушки или пулемета камера автоматически включалась и фиксировала поражение цели. Для перезарядки камер и их технического обслуживания к киногруппе были прикомандированы киноспециалисты, находившиеся в кадрах ВВСКА. Так совместными усилиями была решена одна из труднейших проблем — съемки боевых действий авиации.

Первым полнометражным фильмом, выпущенным ЦСДФ после перестройки ее работы, был фильм «Битва за Севастополь» (режиссер В. Беляев).

Сражение за Крым началось вскоре после разгрома немецко-фашистских войск на Северном Кавказе. Еще в ноябре 1943 года войска Северо-Кавказского фронта, корабли Черноморского флота и Азовской флотилии провели Керченско-Эльтигенскую десантную операцию. Осенняя штормовая погода, упорное сопротивление врага сильно затруднили высадку. Но наши пехотинцы и моряки все же сумели захватить небольшой плацдарм на подступах к Керчи. Десантную операцию снимала небольшая группа фронтовых кинооператоров, которые и остались потом для киносъемок на этом плацдарме. Один из участников десанта кинооператор А. Казначеев писал в своем дневнике:

«4 ноября 1943 года. Мы на берегу Крыма. Наши части упорно отбивают яростные контратаки противника. Крепость Еникале, где находится хозяйство Аршинцева, величаво возвышалась перед нашими взорами.

6 ноября. Мы услышали вой, свист падающих бомб. Бомбы со страшным грохотом рвались рядом. Все смешалось: свист падающих бомб, взрывы. Все это длилось недолго.

«Великая Победа под Ленинградом», «Ленкинохроника», 1944
«К вопросу о перемирии с Финляндией», ЦСДФ, 1944
«Кинолетопись Великой Отечественной войны» («Освобождение Прибалтики»), 1944

Отбомбившись, фашисты улетели. Опять наступила тишина. Удушливая пыль в воздухе, как туман. Аппараты были все в земле.

16 ноября. Снимали на заводе им. Войкова. Попали под обстрел. Обошлось.

26 ноября. Ура! Подбили один «хенкель». Врезался в море. Один летчик улетел на парашюте, другой упал в море и поплыл к берегу, к нему подбежали солдаты, он, видимо, испугался, бросился опять в море и утонул.

9 декабря. Приехали А. Левитан и Л. Котляренко. Много новостей.

Идет сильнейшая артиллерийская перестрелка. Видимо, это помощь группе Гладкова. Незабываемые радиограммы: «Весь огонь артиллерии и авиации на меня»!

12 декабря, Эльтигенцев с Митридата вывезли почти всех. Сколько героизма!

18 декабря. В штабе 56-й показывали свой «Десант на Керченский полуостров». Смотрели с интересом — материал получался неплохо».

Бои за освобождение Крыма начались 8 апреля, когда войска 4-го Украинского фронта перешли в наступление и прорвали оборону противника в районе Сиваша и Перекопа. Вечером начальник киногруппы 4-го Украинского фронта А. Литвин записал в своем дневнике:

«8 апреля 1944 г. Долгожданный день. Два часа артиллерийской подготовки. Но какой! Все операторы сосредоточены здесь в Перекопе. Предполагают, что в Крым войдут с Турецкого вала. На Сиваше оставил только одного оператора —Сущинского. Трудно предугадать, какой получится материал, но зрелище потрясающее. С командного НП, устроенного на самом гребне вала, хорошо просматривается поле боя. После нашей артподготовки фашисты открыли ураганный огонь. Стремительная атака пехоты. Первая линия вражеских траншей взята.

3 часа дня. Занят Армянск — первый город в Крыму. Операторы вошли в город вместе с пехотой.

9 апреля. Наступление продолжается. Наши войска подошли к сильно укрепленным Ишуньским позициям. Все операторы выехали туда. В штабе сообщили, что на Сиваше наше крупное танковое соединение прорвало позиции врага и вышло к Томашевской. Еду к Сущинскому.

10 апреля. Операторскую машину нашел случайно в поле за Сивашем. Водитель ремонтирует пробитый осколком радиатор. Два передних ската с пробоинами. Сущинский лежит в машине, укрытый шинелью. Он контужен — отнялась правая рука и плохо слушается нога. Объяснил ему обстановку на фронте.

«Едем! Немедленно едем вслед за танкистами! На вашей машине!»— засуетился Сущинский.

В Джанкой вскочили почти одновременно с нашими танками. Для гитлеровцев это был гром среди ясного неба. Растерявшись от такой неожиданности, они оказывали слабое сопротивление — отдельными очагами».

Наступление в Крыму успешно развивалось. Немецко-фашистские войска, оборонявшие Керчь, начали отход к Севастополю. Войска Отдельной Приморской армии 11 апреля заняли город Керчь и начали преследовать отступающего врага по дорогам Южного берега Крыма. Вместе с частями к Севастополю продвигались и операторы В. Микоша и К. Ряшенцев, которые два года назад принимали участие в съемках обороны Севастополя.

К 20 апреля советские войска подошли к Севастополю, а 5 мая начался штурм укреплений противника на Сапун-горе. 9 мая Севастополь снова стал свободен. Родине была возвращена главная база Черноморского флота. В боях за Севастополь погиб талантливый оператор Тбилисской студии В. Килосонидзе.

В конце мая Ставка утвердила план летнего наступления от Карелии до Карпат. «Теперь летняя кампания,— вспоминает генерал С. Штеменко,— вырисовывалась в такой последовательности. Открывал ее в начале июня Ленинградский фронт наступлением на Выборг. Затем подключался Карельский фронт с целью разгрома свирско-петрозавод-

ской группировки противника. За выступлением Карельского фронта, без промедления, следовали действия в Белоруссии, рассчитанные на внезапность. Затем, когда гитлеровское командование уже поймет, что именно здесь происходят решающие события, и двинет сюда свои резервы с юга, должно было развернуться сокрушительное наступление 1-го Украинского фронта на львовском направлении. Разгром белорусской и львовской группировок противника составлял содержание главного удара Советских Вооруженных Сил в летнюю кампанию 1944 года».

Фронтовая кинохроника готовилась к съемкам этих операций и к созданию полнометражных документальных фильмов, имеющих определенную тематическую направленность. Режиссеры А. Довженко и Ю. Солнцева продолжали работу над второй серией фильма об освобождении Украины. Накапливали материал об освобождении Белоруссии режиссеры Минской студии В. Корш-Саблин и Н. Садкович. Начальник киногруппы 2-го Прибалтийского фронта Р. Гиков подготавливал фильм о боях за Прибалтику. Фронтовые киногруппы были пополнены опытными операторами, до сих пор работавшими в тылу. На фронте появилась и звукозаписывающая киноаппаратура.

На свирско-сортавальском направлении наступали войска Карельского фронта. Фронтовые кинооператоры Ленинградского и Карельского фронтов находились на всех важнейших направлениях прорыва укреплений финских армий. Киносъемки фильма начались ранним утром 10 июня, когда тысячи орудий и сотни самолетов обрушили свой смертоносный груз на первую линию обороны противника, которая строилась и совершенствовалась почти три года. Наступление развивалось успешно, и к 20 июня наши войска освободили Выборг.

Преодолевая упорное сопротивление врага, форсируя водные рубежи, высаживая десанты, войска Карельского фронта 29 июля освободили Петрозаводск и вышли на государственную границу СССР — Финляндия. Вскоре было подписано соглашение о перемирии.

Режиссер Ю. Райзман назвал свой фильм «К вопросу о перемирии с Финляндией». В нем он рассказывал историю взаимоотношений СССР и Финляндии за пятилетие, начиная с 1940 года и до подписания перемирия. Большое внимание он уделил показу боевых операций. Газета «Советское искусство» (№ 8 за 1944 год) писала об этом фильме: «...Это не просто документальный очерк, а публицистическое выступление, затрагивающее широкий круг вопросов — военных, политических, дипломатических. События, о которых рассказывает фильм, глубоко поучительны, факты осмыслены в нем с необходимой политической остротой. Именно это делает фильм необычно действенным...

Лаконизм и яркость документа — прекрасные качества нового фильма Ю. Райзмана. В нем военные действия, проведенные по плану советского командования, сняты так, что видна вся их строгая целесообразность, могучая направленность, размах, глубокий стратегический и тактический смысл».

Газета «Правда» также отметила эту работу кинематографистов (21 декабря 1944 года): «Документальный фильм «К вопросу о перемирии с Финляндией» говорит о блестящей военной и морально-политической победе советского народа.

Выход Финляндии из войны и соглашение о перемирии создают все возможности для прочных дружественных отношений между Финляндией и СССР. Дружественные отношения свободной, независимой, демократической Финляндии с СССР отвечают жизненным интересам финского народа».

23 июня, в первый день четвертого года войны началось крупнейшее наступление Красной Армии, проводимое под кодовым названием «Багратион»; операция должна была привести к разгрому фашистских армий группы «Центр» и освобождению Советской Белоруссии.

Белорусским режиссерам В. Корш-Саблину и Н. Садковичу было поручено делать фильм об освобождении Белоруссии. Для киносъемок привлекались операторы четырех фронтов, участвующих в операции. Для

«Битва за Севастополь», ЦСДФ, 1944
«Освобождение Советской Белоруссии», ЦСДФ, 1944
«Вступление Красной Армии в Болгарию», ЦСДФ, 1944

работы в партизанских соединениях были направлены операторы О. Рейзман, М. Сухова, С. Школьников, В. Цеслюк и Н. Писарев. Кинооператоры, включившиеся в киносъемки, прекрасно понимали, что это одна из главных операций года, которая должна привести к окончательному изгнанию врага с советской земли. Перед кинодокументалистами открылась широкая возможность показа мощной техники, танковых сражений, уличных боев с окруженными в крупных городах группировками врага, действий партизанских отрядов, радостных встреч с жителями освобожденных городов и сел.

Киносъемки велись в широких масштабах, как для фильма, так и для фронтовых выпусков, которые теперь более подробно, чем «Союзкиножурнал», рассказывали о каждом значительном успехе наших войск.

Первый фронтовой выпуск «Сражение за Витебск» был посвящен городу, который гитлеровское командование называло «щитом Прибалтики» и в котором наши войска окружили и вскоре уничтожили пять немецко-фашистских дивизий.

В статье «Новое в кинохронике» («Литература и искусство», 6 августа 1944 года) писатель Л. Никулин отмечал: «Сражение за Витебск» — выдающийся эпизод летнего наступления 1944 года, битвы на одном из важнейших участков так называемого «Восточного вала» противника,— вот тема июльского фронтового выпуска № 1. В этом выпуске зритель получает ясное представление об искусстве маневра наших полководцев. Зритель ясно видит, как два фронта — войска генерала армии Черняховского и генерала армии Баграмяна — выполнили сложнейшую задачу, поставленную Верховным Главнокомандованием: прорвали сильную, глубоко эшелонированную оборону витебского укрепленного района гитлеровцев, окружили, уничтожили, частично пленили врага в этом районе и овладели городом Витебск, крупным областным центром Белоруссии. В коротких хорошо смонтированных эпизодах зритель видит воинское мастерство наших командиров и солдат, умелое взаимодействие артил-

лерии, авиации, танков, царицу полей — пехоту, закрепляющую боевые успехи.

Масштабы боевой операции и значит ее мастерство и воинскую доблесть наших бойцов — вот что стремился передать коллектив, работавший над киноочерком «Сражение за Витебск». Следует с удовольствием признать, что это удалось».

Осуществив операцию «Багратион», Красная Армия освободила Белоруссию, часть Литвы, часть Латвии, польские земли к востоку от Вислы, подошла к Восточной Пруссии.

Фронтовые выпуски «Бобруйский котел», «Минск наш», «Освобождение Вильнюса», «На освобожденной польской земле», «Хелм — Люблин», «На подступах к Варшаве» последовательно рассказывали о ходе этой операции.

Одновременно завершалась работа над фильмом «Освобождение Советской Белоруссии», впервые показанным 20 февраля 1945 года в столице Белоруссии Минске.

«Фильм «Освобождение Советской Белоруссии»,— отмечала газета «Советская Белоруссия» (21 февраля 1945 года),— повествует о грозной и могучей силе советского оружия, об освобождении белорусского народа от немецких пут, об изгнании фашистских захватчиков с наших родных советских земель...

Кинооператорам удалось запечатлеть много волнующих сцен. Для картины удалось добыть редкие снимки столицы нашей республики Минска в дни временной оккупации. Три года продолжались грабежи и убийства...

В тылу врага в течение трех лет велась героическая борьба, на которую большевистская партия подняла сотни тысяч белорусских партизан.

Новый фильм — это песня славы белорусским партизанам...»

Второй фильм об окончательном освобождении Украины режиссеры А. Довженко и и Ю. Солнцева назвали «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель».

Освобождение украинских земель проходило одновременно с освобождением Белоруссии. Войска 1-го Украинского фронта успешно провели Львовско-Сандомирскую операцию, закончившуюся также 29 августа, в результате которой была освобождена почти вся Западная Украина и часть Польши.

Киногруппа Александра Довженко наряду с боевыми операциями снимала восстановительные работы, которые вел украинский народ на освобожденной земле.

«Эта картина,— писал М. Рыльский («Известия», 2 июня 1945 года),— отражающая незабываемые страницы недавней нашей истории,— хроникальная. Да, конечно, она дает подлинные куски жизни, снятые неутомимыми фронтовыми операторами. Художественная? Разумеется. В ней мы видим не только мастерство композиции, но и глубину творческого обобщения.

Бои за Правобережную Украину, за Днепр, за Киев...

Картина пронизана идеей дружбы народов, одной из причин нашей победы над гитлеровской Германией».

Разгром фашистских войск в Белоруссии и на Украине вынудил гитлеровское командование снять часть войск с южного участка фронта. Наступило время активных боевых операций для подразделений 2-го и 3-го Украинских фронтов.

20 августа началась битва, цель которой было окружение и разгром Ясско-Кишиневской группировки врага. Через несколько дней 18 немецких дивизий оказались в окружении, и была освобождена столица Молдавской ССР город Кишинев.

27 августа гитлеровские войска, оборонявшиеся восточнее реки Прут, сложили оружие. Так завершилось освобождение Молдавии и Измаильской области Украины.

Репортаж с полей сражения вели кинооператоры 2-го и 3-го Украинских фронтов. «Кинолетопись войны,— отмечала газета «Правда» (16 ноября 1944 года),— пополнилась фильмом «Победа на Юге». Его тема — августовская операция Красной Армии по окружению и разгрому Ясско-Кишиневской группировки немецких войск. Благодаря умелой и самоотверженной работе фронтовых

операторов мы получили возможность увидеть на экране волнующие эпизоды исторической битвы, менее чем за две недели изменившей весь ход войны на юго-востоке Европы..,

Славный и победоносный путь! С гордостью, с глубоким волнением следит советский зритель за каждым эпизодом героической эпопеи. Он видит, как наши войска форсируют Днестр и Дунай, как с боя берут Яссы, штурмуют Бендеры и Кишинев, занимают крупнейшие портовые города Румынии. А рядом с этим — яркие картины, рисующие разгром гитлеровских дивизий, окруженных под Кишиневом.

В фильме «Победа на Юге» есть превосходные кадры, которые свидетельствуют не только о наблюдательности кинооператоров, но и о том, что в ряде случаев съемка непосредственно приблизилась к передовой линии».

Успешное проведение Ясско-Кишиневской операции и разгром группировки фашистской армии «Южная Украина» привели к окончательному освобождению Молдавии. В Румынии патриотические силы подняли восстание против немецких оккупантов. 31 августа население Бухареста радостно встречало воинов Красной Армии.

8 сентября советские войска перешли границу Болгарии, а на следующий день в Софии началось народное восстание, и власть перешла в руки Отечественного фронта. Народ Болгарии радостно встречал советских воинов-освободителей. Для оказания помощи братскому народу Югославии части Красной Армии перешли границу Югославии и вместе с частями Народно-Освободительной армии Югославии 20 октября освободили город Белград. Боевые действия перенеслись на территорию Венгрии.

Все эти события были отражены во фронтовых выпусках: «Вступление Красной Армии в Бухарест», «Вступление Красной Армии в Болгарию», «Белград».

В это же время, на самой северной точке Европы советские войска, разгромив северную группировку немецко-фашистских войск, перешли границу Норвегии и освободили г. Киркенес, главную морскую базу гитлеровцев на Севере. Фронтовой выпуск кинохроники «Победа на Севере» был посвящен боевым действиям и освобождению от фашистской оккупации Северной Норвегии.

Материалы киносъемок боев за освобождение Прибалтики, разгрома немецко-фашистских войск под Таллином и Ригой были переданы в «Кинолетопись Великой Отечественной войны».

Режиссер С. Юткевич, используя киносъемки советских, французских, английских и американских операторов и трофейную хронику, сделал фильм «Освобожденная Франция».

С. Эйзенштейн в газете «Советское искусство» (№ 16 за 1945 год) писал: «Я люблю факты, детали, предметы, которые несут образное осмысление явлений.

Я люблю сопоставление таких деталей, предметов, фактов, которые поднимаются почти до обобщения событий.

Вот почему я люблю документальные фильмы и хроники, дающие в этом направлении такой простор.

Удар меча под Сталинградом спас сердце Франции.

Победа под Сталинградом явилась поворотным моментом истории второй мировой войны.

Советский народ, приняв на себя удар варварских полчищ агрессоров, спас цивилизацию Европы.

На необъятных просторах русской земли, в великой победе Красной Армии под Сталинградом решались судьбы мира, всего мира. Эта основная мысль, основная концепция пронизывает каждый кадр, каждую деталь, каждый монтажный стык нового волнующего фильма «Освобожденная Франция», смонтированного С. Юткевичем из несметного количества беспристрастного документального материала, и сейчас, когда карающий меч занесен над головами виновников этой войны, сейчас, когда меч освобождения в руках Объединенных наций, сверкая, рассекает оковы народов, порабощенных фашизмом, документальный фильм «Освобожденная Франция» смотрится с особым энтузиазмом и теплотой, ибо зритель

находит в нем совершенно реальные очертания другого близкого события, чье имя будет освобожденная Европа — освобожденный мир, вырастающий на дымящихся развалинах фашистских концлагерей и застенков».

В этой статье С. Эйзенштейн высказал интересные мысли, раскрывающие особенности прогресса, происходившего в кинодокументалистике того времени. «Когда-то, в двадцатых годах, хроника и документальный фильм вели наше киноискусство,— писал С. Эйзенштейн.— На многих фронтах зарождавшейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создала тогда документальная кинематография.

Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии.

В дальнейшем хроника утратила многие из этих черт. Волнующий документальный фильм подчас стал заменяться простым дневником событий.

И вот мы видим — двадцать лет спустя — любопытный обратный процесс. Режиссеры художественного кино идут работать в хронику, которая и сама воспитала за это время множество первоклассных мастеров.

Они приходят в хронику с тем, чтобы плечом к плечу в едином общем усилии с лучшими мастерами документального кино двигать к новым высотам эту прекрасную и благородную область киноискусства.

Обогащение будет обоюдным, ибо приобщение к действительности, приобщение к героической подлинности этих великих дней вдохнет еще большую пламенность и страстность в произведения художественной кинематографии».

Война еще продолжалась, а Центральный Комитет нашей партии звал советский народ на обновление земель и городов, освобожденных от фашистских захватчиков, на восстановление хозяйства.

Сталинград стал первым городом, в котором широким фронтом развернулись созидательные работы. Вся страна помогала разрушенному войной городу.

Коллектив кинохроникеров, возглавляемый писателем Б. Агаповым и режиссером И. Посельским, создал в этот период волнующий и правдивый фильм «Возрождение Сталинграда».

«Удивительно счастливой была мысль,— писал Н. Погодин о работе над документальным фильмом о восстановлении Сталинграда («Известия», № 50 за 1945 год).— Авторы создали киноочерк. Но какой! Он выливается из капитального труда художников, взыскательных, требовательных. И этот покоряющий своей высокой правдивой документальностью фильм идет лишь 45 минут, так четко, строго и умно отобрано здесь что-то главное, типическое, чего не могут увидеть поверхностные и холодные глаза.

Этот фильм своей силой правды открывает нам сокровенные особенности нашего строя жизни, дух ее и направление, хотя, по-видимому, авторы не ставили перед собой столь всеобъемлющей задачи. Они ведь изо дня в день, месяц за месяцем «охотились» за фактами и заставали людей там, где никто и не просил оператора; они записывали на документе живую историю восстановления Сталинграда. Но так всегда бывает: если труд серьезен и глубок, то его значение и сила превзойдут первоначальные задачи».

Так закончили 1944 год кинолетописцы нашей страны.

(Окончание следует)

Фильмы-бойцы

«Зоя»

«Союздетфильм», 1944
Сценарий Л. Арнштама, Б. Чирскова. Постановка Л. Арнштама. Оператор А. Шеленков

...Галине Водяницкой, играющей свою первую роль в кино, удалось воссоздать бессмертный образ советской героини.

Ей и постановщику фильма удалось добиться самого главного: показать в Зое лучшие черты ее поколения, рассказать о Зое, как о замечательной советской девушке, воспитанной советскими условиями, росшей для вдохновенного труда, для радости и счастья...

Замечательна сцена у секретаря райкома комсомола, где Зоя получает комсомольский билет. Секретарь шутя называет ее «само собой разумеется», ибо для Зои быть во всем передовым советским человеком естественно и действительно само собой разумеется! Так найден новый великолепный штрих в раскрытии замечательного образа советской девушки!

Зоя показана в фильме как полноценный, живой, нежный человек. Ее сердце открыто всем чувствам, в том числе и любви к такому же цельному и чистому, как она, юноше — Борису. Их сблизила не только школа, их сблизила общность интересов и устремлений.

Школьница Зоя стремится не только к знаниям, здесь, в школе, она поняла свою кровную, нерушимую связь со всей Советской страной, с ее величавым, прекрасным будущим.

Естественно, что когда наступили дни испытаний, Зоя не могла не стать в ряды защитников своей Родины: она уходит на фронт. Зрителя глубоко волнует ее прощание с матерью, сделанное в фильме скупо и сильно.

...Образ Зои создан в фильме как образ целого поколения — молодых советских людей эпохи Великой Отечественной войны. Он воспитывает и учит. По нему миллионы юношей и девушек будут учиться мужеству и преданности Родине, прямоте и честности в быту, в работе, в общественной жизни.

«Известия», 23 сентября 1944 года

...Эта картина о русской девушке, сочетавшей в себе исконные черты русского национального характера с великолепными чертами, которые воспитала в русских людях Советская власть.

...Молодая актриса Галина Водяницкая, играющая в этой картине свою первую роль в кино, при помощи талантливого режиссера создала образ, поражающий своей чистотой, цельностью и благородством. Душевная красота Зои минутами делает ее лицо поистине прекрасным. Она не играет в картине, она живет в ней, и может быть, самые удачные кадры фильма, это как раз самые трудные для актера, те минуты, где Зоя молчит и безмолвно смотрит на пытающихся вырвать у нее признание немцев... Наши юноши и девушки будут рисовать себе Зою Космодемьянскую именно такой, какой она явилась перед ними в картине — бледной, строгой, простой и прекрасной своей внутренней душевной красотой.

Этот фильм с одинаковым волнением будут смотреть и в тылу и на фронте. У Зои Космодемьянской было большое сердце. И часть силы и красоты этого сердца передались режиссеру и актрисе, с волнением работавшим над картиной.

Так родилась эта картина, большая, простая, как сердце самой Зои.

К. Симонов.

«Красная звезда», 23 сентября 1944 года

...Глубоко своевременна эта картина сейчас, своевременно волнующей и любимой будет она и тогда, когда наши воины — друзья и современники Зои войдут в Берлин, своевременной будет она и пос-

ле нашей окончательной победы. Так фильм «Зоя» лучшими своими кадрами еще раз утверждает, что подлинное произведение искусства не может ни «устареть», ни «отстать», если оно говорит о больших, о победоносных свойствах человеческой души. Так подвиг, совершенный во имя победы в сорок первом году, не «отстает» от побед сорок четвертого года.

Образ Зои, созданный Л. Арнштамом, Г. Водяницкой, Д. Шостаковичем, очень человечный, а потому емкий. Зоя в сцене допроса, например, включает в себя нечто и от благородного фанатизма русских революционерок-народоволок и от комсомолок гражданской войны. По-моему, очень правильно, что Л. Арнштам начал биографию своей героини с обликов, близких нам по времени, показав все то с о в е т с к о е, что формировало Зою, как с о в е т с к о г о человека, и дало ей силы, как и всему народу, пройти по терниям и мукам войны прямо к победе.

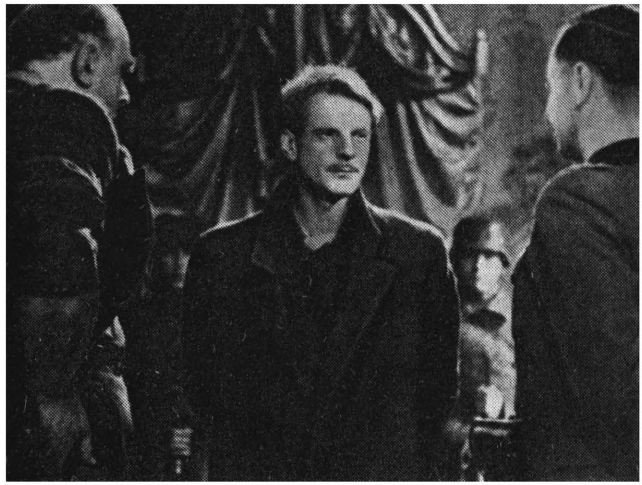
Л. Арнштам щедро вводит в свою картину документальную кинохронику, и эти документы волнуют зрителя едва ли не больше всего. Могут сказать, что художник здесь ни при чем, что это волнует сам материал. Неправда. Материал оживает только тогда, когда к нему прикасается рука художника, как в этой картине, например, где описание судьбы своих героев режиссер сочетает с документом. И документ оживает, обретает вторую, подлинную жизнь — жизнь в произведении искусства...

Ольга Берггольц.

«Литература и искусство», 23 сентября 1944 года

«Нашествие»

ЦОКС (Алма-Ата), 1944
Автор сценария Б. Чирсков. Режиссер А. Роом. Сорежиссер О. Жаков. Оператор С. Иванов



Фильм «Нашествие» — по одноименной пьесе Леонида Леонова — переносит нас в тяжелую позднюю осень 1941 года, когда величайшая опасность угрожала нашей Родине. Только советский народ мог отразить остервенелый натиск бронированных орд германского фашизма. Любовь к Родине и верность ей — сильнейшее чувство советского человека. Неисчерпаема глубина этой прекрасной, благородной любви.

В одном из героев фильма «Нашествие», скромном рядовом интеллигенте, беспартийном враче Иване Тихоновиче Таланове, эта любовь рождает силу борца, смелость перед лицом опасности и яростную ненависть к врагу. Эта любовь делает из мирного советского работника Андрея Колесникова бесстрашного партизана. Эта любовь к Родине очищает и выпрямляет мятущуюся душу блудного сына Талановых — Федора. Эта живая сила советского патриотизма, объединяя людей самых разнообразных профессий, возрастов и характеров, создает то невиданное в истории морально-политическое единство, которое явил всему свету советский народ. Тема любви к Родине и тема единства нашего народа — подлинно великая тема советской литературы. Пьеса Леонова и фильм «Нашествие» вдохновлены этой темой, и именно ею определяется большая значимость содержания и художественного выражения этих произведений.

Фильм «Нашествие», как и пьеса, являющаяся его основой, показывает, как в борьбе за Родину в советском человеке раскрываются со всей силой самые благородные свойства его души — все живет и дышит борьбой, ее раскаленностью. Это драматургия напряженной борьбы разных сил, идей, характеров, разных путей. Вот они, эти пути. Как кристаллы

чистой горной породы, монолитно единство Талановых — отца, матери и дочери, а также Андрея Колесникова, близкого к этой семье человека. Этот путь борцов ярко показан от начала до конца фильма. Вторая линия — судьба Федора Таланова, извилистый путь одиночки. Третья линия — черный лагерь врагов — немцы и Фаюнин, бывший «градской голова».

Сложное переплетение и столкновение этих линий действия и сложность характеров требуют особо строгого и полновесного актерского мастерства, и надо признать: актерский коллектив успешно справился со своей ответственной творческой задачей. Артист В. Гремин играет в докторе Таланове сердечного, но твердого человека.

Федор оторвался от жизни и не понимает, что семья — это не только близкие, родные люди, но в дни опасности для Родины семья — это тесно сплоченный отряд борцов за честь и свободу отчизны. Вот почему семья сурова к Федору: таким, как он показан в начале фильма, семья его не принимает, и даже мать говорит: «...потеряли мы сына».

Трудная задача артиста, который должен донести до зрителя трагедию Федора Таланова. О. Жаков блистательно справился с этой задачей. Перед нами возникает характер слабый, противоречивый, болезненно-самолюбивый. Это человек, который все привык решать в себе и для себя. Федор Таланов, естественно, сначала возбуждает в нас недоверие и антипатию. Но вот наступает минута, когда зритель безошибочно чувствует, что в душе Федора произошел перелом, что до него дошел голос Родины. Увидев раненного немцами Пашу-партизана, Федор сразу, не раздумывая ни секунды, подхватывает его и несет вверх по лестнице разрушенного дома. На глазах у нас творится перемена: каждое актерское движение, взгляд, звук голоса показывают проявление энергии и понимание того, что надо делать...

Сохранив характерные черты леоновской драматургии и языка, сценарист Б. Чирсков и режиссер А. Роом создали значительное произведение, которое волнует не только высоким драматизмом действия и характерами героев, но и глубиной поднятых в нем проблем.

Могуче государство, где каждая семья, как маленький, но крепко спаянный отряд верных борцов, помогает Родине в дни опасности отстаивать свободу и побеждать врага.

Анна Караваева.

«Правда», 1 марта 1945 года

Жизнь уже ушла далеко вперед от событий, определивших основные драматические положения талантливой пьесы Леонида Леонова «Нашествие». Но и теперь, на новом этапе борьбы, когда наша армия сражается на подступах к Берлину, мы с гордостью оцениваем высокие нравственные качества — мужество, волю и веру тех, кто в самые тяжелые, трудные дни не согнул головы перед наглым врагом, вторгшимся в пределы нашей Родины.

Авторы фильма сумели очень хорошо передать тревожно-напряженную атмосферу небольшого внезапно опустевшего города, в который вошли немецкие бронетанковые силы, но где по-прежнему властвует воля советских людей. В картине убедительно показана двойная драма — драма гитлеровского нашествия и драма в семье врача Таланова, сильным сюжетным узлом связанные в единое целое.

Не копировать действительность, а творчески воссоздавать ее — к этому стремился писатель. Некоторая необычность взятых им частных сюжетных положений не помешала ему, а помогла оттенить общие вопросы нашей борьбы и в первую очередь показать силу советского патриотизма — как могуче и ярко пробивается она через все сложные противоречия жизни, будто весенняя трава через коряги и камни.

То, что происходило в маленьком городе, изображенном в фильме «Нашествие», глубоко типично для сотен и тысяч наших городов и сел. И благородная самоотверженность всей семьи Талановых является характерной чертой, ярко проявившейся в общей борьбе всей великой братской семьи нашего народа. Фильм не только объясняет действительность и не только иллюстрирует отдельные ее стороны — он выделяет главное в поведении советских людей в суровые дни войны, их моральную силу, их горячую преданность Родине.

Особенное внимание зрителя привлекает в фильме изумительное по нравственной чистоте и мужеству поведение врача Таланова (артист В. Гремин) и его жены — матери Федора (артистка О. Жизнева).

Глубокое человеческое волнение вызывает в нас самоотверженный поступок матери, жертвующей любимым сыном ради успеха дела борьбы с врагом. Ненависть и любовь дают ей силу.

В героическом поведении семьи Талановых и самого Федора надо видеть не только проявление частной симпатии к личности Колесникова. Их подвиг олицетворяет любовь к нашей партии и Советской власти. В высоком волевом облике Талановых нашли отражение лучшие черты передовой советской интеллигенции, показавшей свое мужество в великой борьбе нашего народа с гитлеровским нашествием.

Замечательным качеством фильма является его настоящая сюжетная напряженность. Мы все время жадно следим за тем, что делается на экране. Мы верим людям, которые действуют в фильме, видим в них живых, а не выдуманных людей. Фильм «Нашествие» черпает свои краски в самой жизни, в самой борьбе нашего народа. Потому такой силой обладает почти каждый его кадр.

Наше искусство, стремящееся к созданию ярких, реалистических полотен, рисующих борьбу и труд советских людей в военные годы, делает этой картиной новый верный шаг по пути к цели.

Ник. Жданов.

«Известия», 4 марта 1945 года

«В шесть часов вечера после войны»

«Мосфильм», 1944
Автор сценария В. Гусев. Режиссер И. Пырьев. Оператор В. Павлов

Новый фильм «В шесть часов вечера после войны», полный поэтического предощущения победы, близок сегодняшним чувствам народа.

Сценарий фильма, стихи, тексты песен написал Виктор Гусев. Смерть унесла талантливого поэта в самый разгар его работы над фильмом. Опытный режиссер И. Пырьев понял замысел Гусева и почувствовал его своеобразный стиль, в котором смешное и трогательное, веселое и грустное сочетаются без натяжек и угловатостей.

Картина занимательна, сердечна, правдива.

Этому впечатлению способствует хорошая игра артистов Е. Самойлова (лейтенант Кудряшов) и И. Любезнова (лейтенант Демидов). Два друга-артиллериста, прямодушные, честные и храбрые парни, связанные боевой и нежнейшей дружбой, с первых же минут своего появления на экране завладевают симпатиями зрителя.

История этих двух людей, положенная в основу сюжета, проста. Артиллеристы получили на фронте посылку от одного из московских детских садов. В ней вместе с подарками оказалась групповая фотография: ребятишки вместе со своей руководительницей «тетей Варей».

Приехав в Москву за получением правительственной награды, приятели разыскали «тетю Варю». Кудряшов и Варя полюбили друг друга. Были грозные осенние дни 1941 года. Вой сирен воздушной тревоги, грохот бомб и стук зениток врываются в слова и песни любви. Наши друзья уходят на свои боевые рубежи, чтобы остановить немцев, рвущихся к Москве. Варя вместе со своими подругами неутомимо работает на возведении оборонных рубежей у столицы. Расставаясь, Кудряшов и Варя назначают друг другу свидание в шесть часов вечера после войны на мосту у Кремля. Огонь и вьюги, разлука и бои разъединяют влюбленных. Кудряшов тяжело ранен... Он лишается ноги. Лейтенант отказывается от встречи с любимой девушкой.

Случайно на разъезде двух фронтовых дорог сталкиваются зенитчица Варя и командир бронепоезда Кудряшов... И тут вскоре наступает конец фильма, лучезарный, звонкий, полный света, музыки и ликования. Мы встречаемся с героями там, где они назначили друг другу и каждому из нас свидание,— на мосту у Кремля,— в шесть часов вечера после войны, в первый день мира. И тысячи ракет взлетают над Москвой, и песни несутся к небу, озаренному победой.

В картине отлично показана героическая боевая работа наших артиллеристов. Но гром залпов не заглушает тихих, задушевных слов о любви. Люди, создавшие этот фильм, смогли расслышать в грохоте войны, как горячо и надежно бьются сердца наших людей, полные любви к своему отечеству и твердой уверенности в его близкой победе.

И когда загремит небывалый салют «в шесть часов вечера после войны», без сомнения, тысячам москвичей захочется встретить эти минуты на мосту у Кремля, в заветном месте, где встретились наши герои. И там мы еще раз словами благодарности и уважения помянем тех, что отдали свою жизнь за торжество правды, добра и любви. Вспомним мы там автора картины «В шесть часов вечера после войны» талантливого и честного поэта-патриота Виктора Гусева. Это он, стремясь в своем творчестве воспеть скромный героизм и душевную чистоту советских людей, спрашивал себя: «Как силу их сердец мне передать?»

Фильм «В шесть часов вечера после войны» просто, живыми и поэтическими словами говорит о силе этих сердец.

Лев Кассиль.

«Огонек», 1944 год, № 48—49

Н. Рыбников

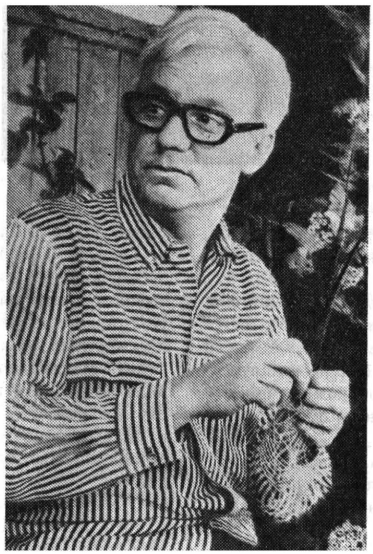
Двадцать лет спустя

Говорить что-либо о ролях, которые еще «не готовы», довольно рискованно. Иногда бывает так: многое в прочитанном сценарии кажется привлекательным — характеры, конфликт, жизненный материал, возможности его интерпретации. Работаешь над фильмом с большим увлечением, а конечный результат, увы, разочаровывает и зрителя и нас, актеров. Отчего это происходит — не всегда и скажешь. Возможно, первое впечатление было неточным, неглубоким и возник своего рода «оптический обман», а может быть, уже в процессе самой работы над фильмом были допущены серьезные художественные просчеты... Словом, загадывать вперед трудно.

Сейчас я работаю над двумя картинами. Первая — «Уральск в огне», которую снимает на киностудии «Казахфильм» режиссер Мажит Бегалин,— посвящена событиям гражданской войны. Ее действие происходит в Казахстане в 1918—1920 годах. В ней я играю роль офицера царской армии, перешедшего на сторону Советской власти. Характер неоднозначный, противоречивый, сложный. Судьба моего героя по-настоящему трагична. Перейдя на сторону революции, он так и не понял ее целей и в конце концов вновь оказался в стане врагов.

Вторая работа, которую я считаю для себя основной,— это фильм «Ивановы», снимающийся на киностудии «Мосфильм». Ставит его режиссер Алексей Салтыков по сценарию писателя Юрия Нагибина. Сотрудничают они не впервые, всем известны рожденные в этом содружестве фильмы: «Председатель», «Бабье царство», «Директор».

На мой взгляд, приметной чертой творчества сценариста Юрия Нагибина является его способность



показать незаурядность, богатство человеческой натуры. Писатель предоставляет исполнителю возможности для создания характера полнокровного, масштабного. Он ориентируется на «актерский кинематограф», и не случайно, что работу над фильмами по его сценариям с благодарностью вспоминают и Михаил Ульянов, и Иван Лапиков, и Нонна Мордюкова, и многие другие актеры.

Действие фильма «Ивановы» происходит в наши дни, на уральском заводе. Заводская жизнь — в центре внимания будущей картины, а если точнее — духовный мир современного рабочего человека, авторы пытаются осмыслить те проблемы, с которыми он сталкивается сегодня.

Мне в фильме поручена главная роль представителя старинной рабочей династии Ивана Ивановича Иванова. Еще в самом начале своего творческого пути мне довелось создать образ рабочего парня, душевного, простого, удачливого («Весна на Заречной улице», «Высота»). Теперь мой герой, став на двадцать лет старше, снова встречается со зрителем. У него уже большая семья, взрослые дети. И, естественно, совсем другие заботы. Иван Иванович Иванов — человек военного поколения. Он прошел войну, завоевал Победу, восстанавливал разрушенные города, налаживал мирную жизнь страны, воспитывал новую смену. Короче, обыкновенный, рядовой советский человек. И фильм не собирается показывать исключительность Иванова, поставить его на котурны. Но в то же время картина должна раскрыть подлинное величие такого характера. Один из героев романа К. Симонова «Живые и мертвые» справедливо заметил: «На Ивановых вся Россия держится». Эту фразу с полным правом можно отнести и к моему герою, потому что именно такие люди, как он, и составляют основу и опору нашего общества. Рассказать с экрана об этих людях — святая обязанность кинематографа и почетный долг актера. И когда приходит такая роль, чувствуешь не просто творческую, но человеческую радость. Ведь с героем проводишь порой год жизни. А прожить хотя бы такой срок рядом с человеком, которого любишь, — это счастье.

Ю. Назаров

Ждать и верить

Занятость у меня по календарю вроде бы приличная: «Роса» — режиссер А. Ниточкин, «Ливень» — режиссер Б. Яшин, «Родины солдат» — режиссер Ю. Чулюкин. Но сказать, что какая-нибудь из этих ролей меня увлекла, захватила, заставив забыть все остальное, не могу. Живу больше воспоминаниями о прошлом и немножко надеждой на будущее.

Из сыгранных за последнее время ролей дороже других стали роль Уханова в фильме Г. Егиазарова «Горячий снег» и роль поручика Тихомирова в фильме Т. Калатозишвили «Сибирский дед».

Мы, профессиональные актеры, часто характеризуем роль словами: «здесь есть что играть», подразумевая не объем текста, а суть образа, сложность характера героя, масштабность и актуальность проблем, затрагиваемых сценарием. Вот о роли поручика Тихомирова я могу твердо сказать: там было что играть. Это подлинно русский характер, отважный и искренний. Революцию Тихомиров не понял и не сразу принял, оказался по другую сторону баррикады. В какой-то мере судьба его напоминает судьбу Хлудова, Чарноты, а чем-то, пожалуй, Рощина, Григория Мелехова. Напоминает, но и только... Жизнь Тихомирова, мотивы его поступков, оттенки поведения определяются индивидуальностью, своеобычностью натуры. За словами и делами — человек со своей личной трагедией, душевной путаницей, человек, который ошибся, знает, что неправ, а повернуть вспять прошлое, снова пройти по жизни не может.

Для актера понять своего героя в какой-то мере уже значит стать на его защиту. И если не оправдать, то дать зрителю пищу для размышлений о его судьбе. О смысле жизни, о верности идеалам, честности и прямоте идейных устремлений.

Из более давних работ мне дорога эпизодическая роль Семена Жерехова в фильме Ю. Егорова «За облаками — небо». О ней я думаю, говоря о своих планах, потому что Юрий Павлович приступил к съемкам второй серии картины, где нашлось место и для моего героя.

Если же говорить о том, над чем я работаю сейчас, то хочется выделить фильм режиссера А. Ниточкина «Роса», где я играю бригадира Леонтия Павловича, человека неглупого, трудолюбивого, честного. Однако нравственная глухота, нечуткость к переживаниям других отталкивают от него людей, обрекают на одиночество. Мне кажется, что эта роль дает возможность повести разговор о том, что такое доброта, в чем ее суть и проявления? Как ее понимать? Можно ли оправдать жестокость в настоящем во имя будущего? Это тема интересная, и потому роль Леонтия Павловича меня увлекает.

Об остальных ролях сказать того же не могу. Но актеру нужно сниматься. Иначе он теряет профессиональные навыки, мастерство. И я снимаюсь. Однако часто, а с годами все чаще, испытываешь почти физическую тоску по настоящей роли, по своему герою. Все чаще думаешь

о том своем, что ты мог и должен был сказать людям. Должен был, но не сказал... Потому что плохие сценарии вынуждают тебя говорить с экрана какие-то безликие, стертые, никому ничего не дающие слова.

В жизни моей тоска эта, как правило, выливалась в то, что я бросал кино — три года работал на целине, потом вернулся, снимался, снова все бросил, работал полтора года мотористом на земснаряде. Потом опять возвратился в кинематограф... А вот сейчас снова подолгу смотрю на карту — не пойти ли мне в матросы, на пароход, который ходит из Мурманска во Владивосток.

Материалы подготовили М. Николаев, Э. Корсунская

Кино и социализм

Иштван Немешкюрти

Путевка в жизнь

Весной 1944 года, как раз в то время, когда немецкие войска оккупировали Венгрию, в обстановке жесточайшего фашистского террора в Будапеште вышла книга «Техника кино». Толпившиеся у витрин книжных магазинов люди от изумления протирали глаза: уж не наваждение ли это? На обложке крупными буквами стояло имя автора — Всеволод Пудовкин. Это был венгерский перевод книги известного советского режиссера «Кинорежиссер и киноматериал», написанной в 1926 году; перевод был сделан по английскому изданию, дополненному некоторыми материалами, относящимися к творчеству Пудовкина. Листая книгу, читатель, к еще большему своему изумлению, обнаруживал на той странице, где излагалось содержание фильма «Дезертир», снятого Пудовкиным в 1933 году, описание рабочей демонстрации:

«Сначала показаны широкие улицы западноевропейской столицы; учтивые полицейские направляют движение роскошных авто; все благопристойно; размеренно течет устоявшаяся жизнь. Характеристика этого вступления — покой до того момента, когда его нарушает приближение демонстрации рабочих с высоко поднятым флагом. Улицы быстро пустеют перед демонстрацией, ее ряды ширятся с каждым мгновением. Дух демонстрантов крепок, и по мере продвижения вперед растут их надежды. Наше внимание переключается на приготовления полицейских: они съезжаются на лошадях и автомобилях, их вмешательство становится неминуемым. Вот грызущие удила кони ринулись на демонстрантов, чтобы копытами сломить их ряды. Демонстранты сопротивляются изо всех сил; и борьба

В предлагаемой читателю подборке статей и интервью рассматривается ряд вопросов теории и практики киноискусства Народной Венгрии, празднующей в апреле 1945 года 30-летнюю годовщину освобождения от фашизма.

Написанная специально для журнала «Искусство кино» статья известного венгерского киноведа и кинокритика Иштвана Немешкюрти, автора изданной в Советском Союзе «Истории венгерского кино», содержит немало новых фактов, серьезных наблюдений и обобщений о закономерностях становления нового социалистического кинематографа республики. Глубоко и своеобразно прослеживает Иштван Немешкюрти процесс влияния творчества советских мастеров на кинематографистов Венгрии как в 30—40-е годы, так и после освобождения. Необходимо, однако, отметить дискуссионный характер той части статьи, в которой Немешкюрти дает оценку ранних фильмов Миклоша Янчо. Анализ этих картин дает основания для продолжения разговора.

Две другие публикации вводят читателя в творческую лабораторию выдающихся венгерских режиссеров — Золтана Фабри и безвременно ушедшего от нас Феликса Мариашши, которые рассказывают о своих новых фильмах и делятся взглядами на некоторые проблемы развития современного киноискусства.

становится особенно ожесточенной вокруг рабочего знамени. Это бой, в котором вся физическая сила на стороне полиции; она уже берет верх, и кажется, что дух демонстрантов вот-вот будет сломлен, затем ход событий меняется, и демонстранты вновь на гребне волны... В конце концов их знамя втоптано в уличную пыль и истерзано в клочья под копытами коней, полицейские арестовывают рабочих; все, кажется, потеряно, раздавлено; ожесточение битвы замирает; на фоне отчаяния побежденных рабочих мы возвращаемся к холодной благопристойности начальной сцены... Вдруг неожиданно перед глазами полицейского офицера вновь взметнулось рабочее знамя, и в глубине улицы толпа снова строится в шеренги»*.

Эти строки были понятны каждому: «...Перед глазами полицейского офицера вновь взметнулось рабочее знамя...» Так переводчики книги Всеволода Пудовкина, подобно многим другим деятелям венгерской культуры, придерживавшиеся марксистских взглядов, внесли свой вклад в дело коммунистической агитации, обратившись к достижениям советского революционного киноискусства; так кино Страны Советов служило проводником идей социализма в Венгрии.

Хотя в хортистской Венгрии не демонстрировались советские картины, их многие знали, даже в кругах либерально настроенной буржуазии, признавая их высокий художественный уровень. Кажется невероятным, что и в годы второй мировой войны авторитет советского кино неизменно сохранялся в нашей стране. Осенью 1941 года (то есть через шесть месяцев после вступления Венгрии в войну на стороне гитлеровской Германии, когда даже произносить слова «Советский Союз» было запрещено), вышла в свет Киноэнциклопедия, в которой советскому кино была посвящена специальная статья, причем подчеркивалось, что в царской России кинематограф существовал в зачаточном состоянии, признавалось, что только Советская власть дала мощный толчок его развитию и подняла на мировой уровень; указывалось, что в Советском Союзе работает 15 больших киностудий в различных республиках. Кроме того, там были напечатаны отдельные статьи о некоторых мастерах советского кино, в частности, об Эйзенштейне и Пудовкине.

Первые попытки научно обобщить опыт советского киноискусства в Венгрии были предприняты в 30-е годы. В 1931 году появилась значительная работа Лайоша Гро; затем в 1938 году Миклош Кишпетер в своей книге «Победоносный фильм», изданной в Будапеште, дал анализ картины Эйзенштейна «Старое и новое»; одновременно Кишпетер — представитель передовой части буржуазной интеллигенции — осудил политику немецких фашистов в области кино; он утверждал, что первостепенная задача киноискусства — способствовать общему прогрессу человечества. Очевидно, что во взглядах Миклоша Кишпетера ощутимо влияние советского кино. Его книга, естественно, не получила широкого распространения в тогдашней Венгрии.

Венгерский зритель смог непосредственно познакомиться с советским киноискусством по некоторым его произведениям накануне войны, когда на Будапештской международной ярмарке в Советском павильоне показывали отрывки из фильмов, распространяли фотографии и каталоги с интересными данными о развитии кинематографа в СССР.

Кроме того, широкая публика имела возможность посмотреть несколько советских картин на дневных воскресных лекциях, проводившихся в кинотеатрах прогрессивными деятелями культуры. Автор этих строк, будучи еще школьником, тоже впервые увидел советский фильм на одном из таких утренних сеансов, организованных под предлогом популярной лекции, в июне 1943 года; кадры из фильма Михаила Ромма «Ленин в Октябре», отразившие ход социалистической революции, производили потрясающее впечатление...

Режиссер, читавший эту памятную лекцию, Иштван Секей, с именем которого связаны наиболее заметные достижения в прогрессивном венгерском кино до 1945 года, предста-

* В. Пудовкин. Собр. соч. в трех томах, т. 1, М., «Искусство», 1974, стр. 161—162.

витель старой художественной интеллигенции, антифашист, в своей «Брошюре о венгерском киноискусстве», написанной в дни, когда Советская Армия наступала на Будапешт, и вышедшей в апреле 1945 года, писал, что заново рождающееся венгерское кино должно следовать традициям советского киноискусства, поскольку лишь на этой основе возможно его подлинное обновление; призывая изображать на экране народную жизнь без всяких прикрас, он хотел «у в и д е т ь в в е н г е р с к о м ф и л ь м е л и ц а т р у д я щ и х с я, я в л е н и я, в з я т ы е и з ж и з н и».

В апреле 1945 года, после освобождения страны Советской Армией, венгерская художественная интеллигенция и широкие круги общественности с интересом и энтузиазмом ожидали советских фильмов; такое отношение к советскому киноискусству было характерно не только для коммунистов и последовательных приверженцев социализма, еще недавно находившихся в подполье; можно утверждать, что здесь частично отражались умонастроения в с е г о нашего общества, охваченного решимостью произвести важные прогрессивные преобразования в Венгрии.

В 1945 году советские фильмы давали примеры, достойные подражания,— даже тем, кто не признавал или не одобрял социалистического пути развития.

Благотворное воздействие советского кино на кинематограф Венгрии сказалось сразу же после освобождения страны от фашизма, хотя венгерская кинопромышленность была национализирована только в 1948 году. Возвратившийся из Советского Союза после двадцати пяти лет эмиграции Бела Балаш совместно с режиссером Гезой Радваньи, буржуазным гуманистом, одним из самых видных представителей венгерского довоенного киноискусства, и его сотрудниками — ассистентом режиссера и монтажером Феликсом Мариашши и сценаристкой Юдит Мариашши — взялся за разработку такой темы, которая, безусловно, свидетельствует о влиянии на его творчество советского опыта в области кино. Фильм Радваньи «Где-то в Европе», снятый в 1947 году, упоминается во всех историях мирового кино послевоенного периода. Картина рассказывает о постепенном и трудном процессе превращения беспризорных подростков, попадающих во время войны в банду уголовников, в настоящих людей. В этом фильме параллели с «Путевкой в жизнь» Николая Экка совершенно очевидны. (Конечно, Бела Балаш хорошо знал картину Экка, да и сам Геза Радваньи мог видеть эту ленту.) Они ощущаются не только в тематическом сходстве, но и в отдельных кадрах, ракурсах, что было единодушно отмечено отечественной и зарубежной критикой.

Символично, что сразу же после войны венгерское кино, призванное помочь народу, поднимавшему свою страну из руин, взяло за образец для своего первого значительного произведения выдающийся советский фильм, само название которого символизирует устремленность в будущее и выражает идею строительства нового общества: «П у т е в к а в ж и з н ь».

На всем протяжении своего дальнейшего развития венгерское киноискусство было неизменно обращено к жизни.

Первый фильм венгерского национализированного кинематографа «Пядь земли» (1948, режиссер Фридеш Бан), классическое произведение непреходящей ценности, показывал борьбу безземельного крестьянства против гнета и деспотизма помещиков. Мы не станем подробно разбирать это достаточно известное произведение, обратим внимание лишь на один факт, который далеко не всегда отмечается при анализе картины. На наш взгляд, влияние советского кино сказалось на работе Фридеша Бана, в первую очередь, в подборе актеров.

В венгерском довоенном кино, как и всюду при капиталистическом кинопроизводстве, существовал «культ звезд»: главные роли неизменно поручались любимцам публики, сценарии «подгонялись» под их индивидуальность, в центре фильма обязательно должен был находиться известный, популярный исполнитель. «Пядь земли» — это пример картины, впервые у нас порвавшей с подобной практикой. Главные исполнители — Адам Сиртеш,

Имре Шоош, Тери Хорват — попали на студию (а позднее и в Институт театра и кино), как говорится, «от сохи». Эти новые люди, новые индивидуальности принесли с собой на экран атмосферу жизненной достоверности, что, по тем временам, было поразительно непривычным новшеством в венгерском кино.

На новом этапе развития венгерского киноискусства, начавшемся после национализации кинопроизводства, было важно привлечь к активному творчеству молодые кадры. После освобождения в нашем кино появилось несколько новых имен: Феликс Мариашши, Ласло Раноди, два режиссера с опытом работы в театре — Золтан Варконьи и Золтан Фабри. Однако «режиссерская гвардия» в основном состояла из мастеров, начавших работать в кино еще в 30-е годы; это были люди с добрыми намерениями, в принципе верно понимавшие свои задачи, но в их методах оставалось немало консервативного. Такое положение не удавалось преодолеть вплоть до 1954 года. Замечу, поскольку это непосредственно относится к теме настоящей статьи, что большим энтузиастом привлечения молодых сил в кино был Всеволод Пудовкин, который со времени выхода его вышеупомянутой книги в 1944 году пользовался огромным авторитетом и глубоким уважением в самых широких кругах венгерской общественности. Пудовкин дважды побывал в Венгрии, в 1950 и 1951 году, в качестве консультанта и во время одного из этих посещений сказал, выступая перед своими коллегами: «Новые силы нужны в области кино. Необходимо всеми мерами способствовать тому, чтобы подготовить молодые кадры и дать им возможность работать»*.

Пудовкин выступал за то, чтобы венгерское киноискусство освобождалось от схематизма, «лакировки» действительности, от стремления все сгладить и приукрасить; ему отчасти принадлежит заслуга в том, что период догматического подхода к актуальным жизненным проблемам был в истории венгерского кино очень непродолжителен.

Упомянув в первую очередь Пудовкина, все звуковые фильмы которого, включая и озвученный вариант «Потомка Чингис-хана», были показаны в Венгрии после 1945 года, надо сказать и о других советских режиссерах, чье творчество также оказало значительное влияние на венгерское киноискусство.

Раньше многих других получили в Венгрии известность фильмы Михаила Ромма «Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Человек №217»; горьковская трилогия Марка Донского; трилогия о Максиме Григория Козинцева и Леонида Трауберга; картины Юлия Райзмана «Последняя ночь», «Поезд идет на восток»; комедии Григория Александрова «Весна» и «Цирк». Позднее в венгерском кино сказалось влияние таких выдающихся фильмов, как «Чапаев» братьев Васильевых и «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана.

Эти произведения социалистического киноискусства, снискав любовь широкого зрителя, определили, наряду с фильмами итальянского неореализма, с которыми в Венгрии познакомились примерно тогда же, стиль первых венгерских картин, появившихся после национализации кинематографа.

Особенно сильным было воздействие фильмов Марка Донского. Объективно рассматривая с дистанции прошедших десятилетий венгерские ленты 50-х годов, нельзя не заметить, насколько глубокое влияние оказали картины Донского, особенно его трилогия по книгам Максима Горького, на венгерское киноискусство. Подлинный гуманизм, выраженный без всякого пафоса, драматизм, улыбка сквозь слезы, острая наблюдательность, позволяющая увидеть событие и характер словно под микроскопом, умение раскрыть важный смысл внешне незначительных жизненных эпизодов — все эти качества творчества Донского и его режиссерские приемы повлияли на лучшие фильмы того времени, снятые Мариашши, Фабри, Раноди и другими нашими кинематографистами.

Работая над настоящей статьей, я перелистал прессу 1947—1948 годов и с приятным удивлением вновь убедился, с каким единодушием критики, включая и автора этих строк, горячо приветствовали фильмы «Мы

* Цитата приводится в обратном переводе с венгерского. (*Прим. редакции.*)

из Кронштадта», «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Весна», «Последняя ночь». Но вряд ли стоит этому удивляться. Ведь когда недавно Венгерское телевидение включило в программу фильмы о Максиме, причем — не как «музейные ленты», а в основной репертуар, они снова прошли с большим успехом.

Выше уже говорилось о том, сколь важную политическую и общественную миссию выполняли советские фильмы в Венгрии в конце войны, в 1944 году. То же можно сказать и о периоде, последовавшем после разгрома контрреволюции, в 1957—1958 годах. В это трудное время, когда наша партия занималась перестройкой своих рядов и осуществляла многие сложные мероприятия по ликвидации последствий недавних контрреволюционных событий, очень важно было изменить определенное эмоциональное отношение части публики к советским картинам. И тогда на всех массовых собраниях стали с неизменным успехом показывать два фильма из Советского Союза: «Сорок первый» Григория Чухрая и «Летят журавли» Михаила Калатозова. Публика валом валила в кинотеатры, зрительный зал аплодисментами приветствовал наиболее удачные эпизоды, после картины «Летят журавли» в Будапеште появилась даже навеянная этой лентой популярная песня, которую и до сих пор передают по радио по заявкам слушателей.

«Сорок первый» произвел сильнейшее впечатление на новое поколение наших кинематографистов, в то время еще учившихся в институте; это подтверждается не только стилем их учебных работ по режиссуре и операторскому мастерству, но и, например, тем, что в начале 60-х годов Григорий Чухрай был главным авторитетом для молодых режиссеров. Так, Ференц Коша попросил его быть художественным руководителем своего первого фильма «Десять тысяч дней».

Идейно-политическое воздействие советского кино сказалось на таких картинах, как «Признак жизни» Золтана Фабри* — о героически проведенных спасательных работах на шахте; «Вчера» и «Рассвет» Мартона Келети по сценарию Имре Добози, в которых авторы стремились раскрыть политическое содержание контрреволюционного мятежа 1956 года; сюда же можно отнести фильмы Золтана Варконьи «День гнева» — об истории Венгерской Советской Республики — и «Особая примета», посвященный событиям, происходившим в канун освобождения Венгрии.

Кроме того — ленту Кароя Макка «Тридцать девятая бригада», эту своеобразную эпопею о Красной Гвардии, в 1919 году оборонявшей страну от иностранных интервентов. Здесь можно было бы упомянуть еще целый ряд отличных фильмов (например, картину Феликса Мариашши «Будапештская весна», снятую им по роману Ференца Каринти и рассказывающую об освобождении венгерской столицы), созданных в разное время кинематографистами Венгрии и имеющих непосредственное отношение к теме данной работы. Однако, как мне представляется, усвоение ценного опыта советского киноискусства — в прямом и глубоком смысле этого понятия — наиболее отчетливо прослеживается в ранних фильмах Миклоша Янчо, появившихся в 60-е годы,— «Так я пришел» (1964) и «Звезды и солдаты» (1967, совместное венгеро-советское производство).

Янчо принадлежит к первому послевоенному выпуску Института театра и кино; он окончил его вместе с Андрашем Ковачем, Петером Бачо. Это поколение венгерских режиссеров воспитывалось на произведениях Александра Довженко и Марка Донского, на таких фильмах, как «Щорс», «Чапаев», «Мы из Кронштадта». Интерес Янчо к истории и литературе (работая в документальном кино, он снял фильмы «На городской окраине» — о великом пролетарском поэте А. Йожефе и «Бессмертие» — о скульпторе-коммунисте Д. Гольдмане, погибшем в Дахау) складывался на основе подробного изучения русских и советских исторических трудов и художественных произведений. Особенно его интересовали общие эпизоды советской и венгерской

* В советском прокате — «14 спасенных жизней». (*Прим. редакции.*)

истории, что также отразилось в творчестве этого режиссера.

Следует заранее оговориться: автор этой статьи вполне сознает, насколько справедливо некоторые из фильмов Янчо были подвергнуты суровой критике и в Венгрии и в Советском Союзе; более того, он не относит себя к числу поклонников творчества Янчо, к его приверженцам, и не имеет намерений провозглашать шедеврами такие его манерные, путаные, а нередко и попросту пустые картины, как «Сирокко» или «Агнец небесный». В то же время было бы ошибкой пройти мимо некоторых фактов и тенденций, связанных с наиболее удачными произведениями Янчо, которые представляются важными с точки зрения науки о кино и, следовательно, нуждаются в анализе. Это тем более существенно, поскольку именно отдельные фильмы Янчо стимулировали новый интерес молодежи, занимающейся киноискусством, к советской киноклассике; не без их влияния начинающие режиссеры студии имени Белы Балаша стали подробно заниматься изучением работ Эйзенштейна и классических советских фильмов 20-х годов.

Но вернемся к двум названным выше картинам.

Изложение событий в фильме «Так я пришел» недаром ведется от первого лица: это рассказ о том, как люди, принадлежащие к тому же поколению, что и Янчо, проходят символический путь из Венгрии угнетенной в Венгрию, ставшую независимой в результате победы Советской Армии освободительницы.

Действие фильма происходит ранней весной 1945 года в западной части Венгрии, где-то между озером Балатон и горами Баконя... Вдали видны, как символ вечности, башни древнего аббатства. Холмистая равнина покрыта пастбищами и редкими рощами. Пустынный и причудливый пейзаж, который можно считать и метафорой обескровленной войной страны и пластическим образом, наводящим на мысль об опустошенности внутреннего мира людей, чья молодость совпала с этим тяжелым и тревожным временем, помогает зрителю сосредоточиться на истории дружбы, возникающей между венгерским юношей, гимназистом Йошкой, и русским солдатом Колей (Андраш Козак и советский актер Сергей Никоненко).

Герой картины должен сделать выбор: фашизм и эмиграция — или социализм и жизнь на родине, такова дилемма. Он выбирает правильный путь, но делает это скорее интуитивно, непроизвольно, без ясного осознания всей важности последствий своего выбора.

Йошка и герой Сергея Никоненко — сверстники, им обоим лет по семнадцать. Йошка — пленный, Коля — его конвоир. Исключительные обстоятельства, при которых они встретились, придают особый, многозначный смысл всем их поступкам и складывающимся между ними отношениям. Постепенно Йошка начинает по-иному, чем прежде, оценивать все, что происходит в эти исторические дни в его стране и — с ним самим. Старый, казалось, незыблемый мир — памятники древней архитектуры, стада, лениво бредущие по пастбищам, каменные статуи, сохранившиеся на месте разрушенной курии,— пришел в движение, грядет новое время, и нельзя вечно оставаться в замкнутом аквариумном окружении старых вещей и понятий, если хочешь найти свое, достойное человека место в новой жизни... Советский солдат ранен, и похоже, что рана смертельная. Йошка всеми силами пытается спасти жизнь друга. Он переодевается в советскую военную форму, надевает шапку со звездой и в таком виде отправляется искать врача среди возвращающихся с Запада беженцев. Но все напрасно! Спасти Колю не удается. Смерть друга оставляет глубокий след в сердце венгерского юноши — теперь его новая одежда, его шапка со звездой, так хорошо всем знакомой эмблемой советского воина, как бы символизируют его новую жизненную позицию: из своего прежнего ограниченного мирка он возвращается в большой, открытый мир, к людям, к жизни, вскипающей под вихрями небывалых перемен.

Строгий, концентрированный современный стиль экранного повествования, резкость изо-

бразительного ряда, лаконичная, часто сведенная к символическим условным жестам актерская игра, оголенный, монотонно разворачивающийся пейзаж, слитый с музыкой Бартока,— вот образная система фильма, оставляющего сильное эмоциональное впечатление. Музыка, перемещение камеры, движение внутри кадра органично взаимосвязаны: перед нами как бы изящный, смело, точно и строго решенный современный балет, в котором прочитываются темы мужества, горечи утраты, радости победы, прозрения.

В фильме Янчо есть эпизод, истоки которого — в поэтике «Земли» Александра Довженко. Там мы видели обнаженную женщину, метавшуюся по хате в тот момент, когда гибла ее любовь. Здесь обнаженная фигура девушки у водохранилища возникает неожиданно, без прямой связи с сюжетом, и ее бег по цветущему лугу — словно весенний сон, чувственно волнующий, наполненный свежестью, чистотой, упругой энергией молодых сил. Режиссер снимает эту сцену открыто символично: азарт и стремительность погони, овладевшие Йошкой и его товарищем,— это образное олицетворение и связывающей их дружбы, и пробуждающейся мужественности, и просветления, наступающего в их однообразной, лишенной ярких событий жизни. Столь же естественно и символично эпизод обрывается: над бегущими пролетает на бреющем полете самолет, ребята бросаются в траву, а девушка исчезает. Может быть, с тех пор она все бежит и бежит по лесным полянам Баконя... Зеркало воды, краски весеннего луга, белые волосы женщины — все это иносказания, пластические метафоры очищения, неистребимости жизни, красоты и вечности любви.

●

Темой фильма «Звезды и солдаты» стала борьба венгерских интернационалистов за Советскую власть, за победу мировой революции в 1918—1919 годах. Попавшие во время первой мировой войны в русский плен венгерские солдаты и офицеры (а их были десятки тысяч) под влиянием событий Октябрьской революции 1917 года перешли на сторону Советской власти и во время гражданской войны сражались вместе с Красной Армией против войск белых. Часть бывших пленных венгров пошла в Красную Армию, движимая стремлением вернуться на родину и вновь обрести свободу; они хотели использовать любую возможность, чтобы выйти из лагеря для военнопленных. Только небольшая в численном отношении группа сознательно оценивала революционный смысл своего шага, эти солдаты и офицеры частью принесли революционные настроения с родины, частью восприняли идеи русской революции под влиянием боевых друзей и товарищей по плену.

О подвигах венгерских интернационалистов в Венгрии долгое время ничего не было известно, поскольку белый террор Хорти старался похоронить всякую память о них. Только сравнительно недавно появились исследования и мемуары, по которым можно восстановить многие важные факты. Фильм Янчо не случайно появился вслед за этими работами, после того, как режиссер получил возможность изучения этих исторических событий.

Если Янчо и не пытается открыто подчеркнуть свое подробное знание исторического материала, то это еще не означает, что режиссер на него не опирается. «Звезды и солдаты» — не выдуманная история. Янчо воспользовался тремя источниками: книгой «Звезды возвращаются» венгерского интернационалиста Мате Залка, воспоминаниями Танко Балаша «События моей жизни с 1915 по 1931» и «Конармией» Исаака Бабеля. В фильме есть, например, сцена, когда боец-коммунист (его роль исполняет Йожеф Мадараш) рассказывает пожилому крестьянину, как проходил набор бойцов в лагере для военнопленных. Этот диалог целиком взят из книги Мате Залка.

Постепенно в сознании режиссера сложилась картина исторической ситуации, которую нужно было восстановить, выбрав из мозаики фактов наиболее существенное, типичное.

В выборе темы сказалось, очевидно, еще

одно обстоятельство: знакомство с произведениями советских кинематографистов, сюжетно близкими «Звездам и солдатам». Если после просмотра этой картины мысленно перебрать советские фильмы аналогичной тематики, то можно отметить множество ситуаций, выразительных элементов и даже отдельных кадров, заставляющих вспомнить ленты Довженко, Эйзенштейна и братьев Васильевых. Даже те, кто категорически отрицает этот непривычный фильм с его особой атмосферой, получат совсем другое впечатление, если еще раз посмотрят картину Янчо после «Арсенала» или «Щорса».

В самом деле, крупные советские режиссеры-классики оказали на молодого Янчо гораздо большее влияние, чем это кажется на первый взгляд. Отдельные элементы выразительности, знакомые по «Арсеналу», композиция кадра, напоминающая ленты Донского, заметны и в фильме «Завязка и развязка» (1963).

Картина «Звезды и солдаты» могла быть осуществлена лишь как совместная постановка. В Венгрии снять ее было бы невозможно — точно так же, как съемка фильма «Так я пришел» была бы невозможна в Советском Союзе. Венгерские интернационалисты должны были действовать в той обстановке, в которой они действовали реально во время гражданской войны в России. Янчо остановил свой выбор на древнем волжском городе Костроме, где и снял большую часть материала.

В начале фильма идут замедленные кадры. Торжественно проплывают на экране части революционной Красной Армии, проносятся всадники с обнаженными клинками, это движение камера (то есть наша память, память потомков) замедляет до торжественного жеста; режиссер оживляет легенду, легенду о Чапаеве и Щорсе. Сходным приемом Довженко в начале «Звенигоры» дает сглаженный временной ситуацией эпизод украинской истории; и у него на экране медленно скачут конники. У Довженко, однако, это символизирует бег времени, Янчо же хочет подчеркнуть легендарный характер происходящего.

Тем неожиданнее начало конкретного развития действия: слышны одиночные выстрелы, крохотная горстка венгров отступает под прикрытием стен монастыря. Можно понять, что их преследуют превосходящие силы противника, однако они не одиноки.

Диалог проясняет политическую и социальную неоднородность интернационалистов: среди них есть преданнейшие коммунисты и — стремящиеся добраться до родных мест осторожные, расчетливые крестьяне, озабоченные по-настоящему лишь возможным разделом помещичьей земли. Может быть, именно поэтому и из-за слабой боевой подготовки воинская часть попала в трудное положение; основные силы группы уничтожены. Когда отряд достигает стен укрытия, в здании стоит зловещая тишина.

Вступительными кадрами Янчо намечает исходную ситуацию, создает настроение. И уже здесь режиссер реализует свою способность резко разграничивающей, проникающей в самую суть образов типизации характеров.

Но давайте смотреть фильм дальше! В нем есть такой эпизод. Офицер, командующий полком белых, решает сохранить жизнь пожилому венгерскому крестьянину из числа пленных (актер Тибор Мольнар). Элегантный господин объясняет герою Мольнара, что эта война — не его война. Пусть идет себе с миром. А русские господа будут воевать с русской чернью. Эта короткая, брошенная на ходу фраза имеет важное значение для понимания политической направленности картины. Командир белых хочет внушить крестьянину, что гражданская война — внутреннее дело самих русских, в то время как на самом деле она была первым этапом мировой революции, не войной наций, а борьбой угнетенных классов против господствующих, эксплуатирующих. Внешне крестьянин никак не реагирует на слова офицера и равнодушно отходит в сторону, но позднее мы увидим его среди красных, он мужественно примет смерть за революцию...

Опуская ряд сцен и сюжетных ответвлений в картине, существенных для ее идейно-художественной концепции, перейдем непосредст-

венно к кульминации произведения, которой оно достигает в стремительном, динамичном темпе. Ранее вынужденные обороняться, красногвардейцы готовят наступление, белых настигает заслуженное возмездие, мы видим, как побеждает революция, ее могучий, сметающий все препятствия ураган. На словах это выглядит слишком просто, но я намеренно воспользовался столь лапидарными формулировками, поскольку хочу подчеркнуть с полной определенностью, что не согласен с утверждениями, по которым Янчо своим фильмом якобы поставил под сомнение моральную правоту интернационалистов, исказил картину революции как правого дела. Подобные оценки связаны, на мой взгляд, с непониманием сути и духа его произведения. Трудно было найти более красноречивое и наглядное подтверждение правды и непобедимости революции, чем, например, эпизод смерти белого офицера — как раз в тот момент, когда он предвкушает близкую и окончательную победу!

Заметим здесь, что произведение искусства может быть до конца и правильно понято лишь путем анализа его художественного языка. Идейное содержание фильма неотделимо от внутренних законов его построения. Рассмотрим в этой связи только что упомянутый эпизод. В начале фильма фигуры белых появлялись на экране в замкнутых застывших композициях, холодных, оторванных от окружающего. Чаще всего мы видели врагов революции на общих и средних планах. Так создавалось ощущение чуждости этих людей и их дела — нам, сидящим в зале, неприятия их художником. В эпизоде, о котором идет речь, белый офицер командует расстрелом красных бойцов. Выстрелы, тела, распростертые на земле, судороги казнимых — жуткий ритмический контрапункт со звуками выстрелов. Кажется, что в кадре создалось предельное напряжение. Но вот камера наплывает на офицера в черной форме, и теперь его фигура господствует над всем вокруг, над телами убитых, она давит, заполняет собою все пространство экрана — и становится душно, тяжело, хочется освободиться от этой удушающей тьмы. Вдруг раздается еще один выстрел — офицер падает, и сразу же светлеет экран, кадр наполняется «воздухом», его пределы раздвигаются. Скачет молодой киргиз из отряда красных — стремительная, радостная, свободная скачка! Мы освободились от тьмы и тяжести. Мы дышим свободно!..

Как мне представляется, позиция Миклоша Янчо последовательна и определенна. В его фильме много смертей, трагизма, жестокости. Но ведь в борьбе за правое дело часто гибнут лучшие... Окруженная превосходящими силами врагов идет на смерть с революционной песней горстка красных: они идут с гордо поднятой головой, достойно, с оружием в руках, идут в бой, каждый на свой лад распевая боевой марш. Они знают и верят: их дело не погибло, и значит был высокий смысл в их жизни и смерти.

В финальных кадрах картины «Звезды и солдаты», снятых непрерывным планом, без монтажных стыков, идет жестокая битва. И перед нами уже не разобщенная группа людей, в которой — каждый за себя, как было вначале. Это единый монолитный отряд сознательных и твердых революционных бойцов.

Фильмом «Звезды и солдаты» венгерское киноискусство отдало дань памяти тем, кто пал в борьбе за победу первой в мире пролетарской революции, и в этом его главная ценность.

Разумеется, и многие другие мастера венгерского кино, художники, представляющие различные направления в нашем кинематографе, не раз вдохновлялись советскими фильмами.

Например, большинство картин Ференца Коша совершенно очевидно испытало благотворное влияние картин Довженко, Григория Чухрая, Юрия Ильенко. Последние работы Михаила Ромма побудили Пала Габора к созданию фильмов о современной Венгрии, как писал об этом сам режиссер.

Личные контакты, дискуссии, обмен мнениями между художниками, работающими в социалистическом кино, исключительно

важны и полезны. Зачастую между советскими и венгерскими режиссерами существуют отношения личной дружбы. Мне вспоминается один из творческих симпозиумов, проходивший в Москве в середине 60-х годов, на котором присутствовали видные венгерские режиссеры и критики, давший новый толчок к дальнейшему развитию венгерского кино.

Однако наши советские друзья встречаются не только со своими венгерскими товарищами по профессии.

Автору этих строк навсегда запомнилось, как Григорий Козинцев в последний год своей жизни, приехав в Будапешт, встретился с рабочими одного из крупнейших предприятий города. Когда режиссер столкнулся у ворот Дома культуры с огромной толпой, направлявшейся на вечер, он испуганно подумал, что ему придется выступать на каком-то торжественном собрании. Но выяснилось, что рабочим просто хотелось увидеть режиссера знаменитого «Гамлета» и «Короля Лира» — и Козинцев, очень довольный оказанным ему приемом, два часа кряду говорил о «нашем современнике» — Шекспире. И еще более удивился, когда после длинной стихийно прочитанной лекции слушатели обрушили на него шквал вопросов о личности Гамлета, о современной трактовке образа советскими художниками, о сопоставимости картин Козинцева с фильмами Лоуренса Оливье.

В тот вечер Козинцев сказал рабочим на прощание:

— Теперь я действительно вижу, какое глубокое впечатление производит наше советское киноискусство в Венгрии, насколько волнуют — и не только моих коллег — мысли, которые я хотел поведать миру. Хочу пожелать, чтобы наша дружба во всех отношениях всегда оставалась бы такой же глубокой и искренней.

Сегодня у нас есть все основания утверждать, что советское социалистическое киноискусство действительно является важным фактором дружбы венгерского и советского народов, основы которой были заложены в памятные дни освобождения.

Будапешт

Пять вопросов Золтану Фабри

В связи с появлением нового фильма известного венгерского режиссера Золтана Фабри («Буря», «Карусель», «Господин учитель Ганнибал», «20 часов», «Ребята с улицы Пал» и другие) — «141 минута из «Неоконченной фразы», сразу же оказавшегося в центре внимания венгерской и зарубежной критики, корреспондент «ИК» обратился к режиссеру с вопросами, касающимися его последней работы в кино.

— *Расскажите, пожалуйста, подробнее о замысле вашего последнего фильма. Почему вас привлек именно этот материал?*

— Роман Тибора Дери «Неоконченная фраза» я прочел сразу же после его появления 25 лет назад. Эту книгу я всегда считал значительным произведением венгерской литературы, наиболее полно рисующим картину Венгрии 30-х годов, в котором автор смело, последовательно и со всей возможной объективностью противопоставляет насквозь упадочнический, эгоистический образ жизни крупной буржуазии и жизнь угнетенных пролетариев, их принципиальность, их активную классовую борьбу. Глубокое знание материала, гуманизм писателя, его способность понять и тактично раскрыть мотивы человеческого поведения, понимание мимолетности взаимосвязей разных судеб, сознание неумолимости законов общественного развития и мудрое проникновение в те иррациональные моменты, которые часто вызывают неожиданные и все же необходимые повороты в человеческих отношениях,— все это делает роман Дери в нашу сложную эпоху даже более актуальным, чем когда-либо.

Меня уже лет десять, а то и больше увлекала идея снять фильм по этому произведению, круг идей которого мне так близок. Но возникает вопрос: как можно передать полноту мыслей большого романа, занимающего 1200 страниц, на экране? Ведь даже экранизация произведений более короткого

дыхания нередко оборачивается неудачей. У литературы и кино — разные законы, кино имеет свой суверенный мир, поскольку его выразительные средства отличны от художественных приемов всех других искусств. Угнетали размеры книги: три тома, 1200 страниц, повторяю! Однако произведение влекло к себе так сильно, что я начал действовать.

В центре романа — образ молодого человека по имени Лёринц Парцен-Надь. Его судьба связывает два противоположных мира. Тибор Дери исследует возможность, вернее невозможность, сглаживания противоречий между полярными общественными группами. Писатель внимательно рассматривает жизненное окружение героя, общественные явления, свидетелем или участником которых он становился: кризис 30-х годов, процесс фашизации буржуазной Венгрии накануне второй мировой войны, пробуждение классового самосознания в среде рабочих. Описание множества переплетающихся человеческих судеб складывается в эпическую картину эпохи с ее бурными социальными процессами, внутренней напряженностью и противоречиями. Адекватно передать все это средствами кинематографа невозможно — не только за недостатком времени, но и в силу специфики самого киноискусства, требующего концентрации материала художественного исследования, соблюдения собственных законов и внутренней логики кинематографического произведения.

Для меня становилось все очевиднее, что есть лишь одна возможность: сохранить верность идейной направленности и общему настроению романа, не воспроизводя при этом всей полноты действия. Ценой утраты эпической полноты я могу сохранить верность сути произведения только в одном случае, если вместо объективного, вернее, экстенсивного метода подачи материала, который мы находим в романе, прибегну к субъективному, вернее, интенсивному методу, выдвинув в центр экранизации фигуру главного героя — Лёринца Парцена-Надя, проникнув в его внутренний мир, выявив особенности его мировоззрения, пройду путь, проделанный им в романе, со

всеми трудностями этого пути, где было много горечи, страданий и бесплодных усилий. По моим представлениям, главный герой фильма — молодой человек из богатой семьи, постепенно отчуждаясь от всей среды и своего класса, приходит к полному отрицанию норм и ценностей буржуазного образа жизни. Резкий перелом во взглядах и настроениях героя происходит под влиянием двух трагических событий, совпавших по времени: смерти рабочего активиста, убитого почти на глазах Лёринца, и — самоубийства его собственного отца. Лёринц мучительно ищет сближения с простыми людьми, с тружениками, занимающими бесправное, угнетенное положение в обществе, столь отличающееся от того, которое занимает он сам. Встреча с молодым рабочим, честным, энергичным, верным своей классовой позиции человеком, помогает Лёринцу еще глубже осознать никчемность и обреченность представителей буржуазного класса; он даже делает попытку присоединиться к рабочему движению, но в силу ряда объективных и случайных обстоятельств эта попытка остается безрезультатной.

Принятая конструкция фильма не допускала ничего, что находилось бы вне опыта самого Лёринца Парцена-Надя; в противоположность многоплановости романа она предполагала создание картины, в которой все нити сходятся к фигуре главного героя, чей

внутренний мир исследуется с доскональной тщательностью. В этой связи особое значение приобретал поиск выразительных средств, передающих обобщающий подтекст ситуаций и диалога. Позже, при работе над сценарием, стало ясно: избранный принцип отнюдь не облегчил «борьбу» с материалом, но самый фильм все-таки подтверждает, на мой взгляд, что на экране удалось выразить то, что представляется мне в книге Дери наиболее ценным и сохраняющим и поныне свою актуальность.

Эпиграфом к фильму могло бы стать стихотворение Аттилы Йожефа, написанное в ту же историческую эпоху:

Нарублен мир, как топором,
Полено влезло на полено,
Одно уселось на другом,
И всем не выбраться из плена
Причин и следствий, непременно
То, чего нет, взрастет кустом
И ярко расцветет потом,
А то, что есть — истлеет тленом*.

Вот почему литературный материал, послуживший основой фильма «141 минута из «Неоконченной фразы», представлялся мне столь интересным.

— *Какова связь этого фильма с вашими предыдущими работами*?

— В большинстве моих картин речь идет о дисгармонии человеческой личности и жизненных обстоятельств, окружения; дисгармонии, которая выливается в конфликты, чаще трагические, реже — разрешимые, что и дает возможность обобщений. Последний фильм такой же. Возможно, он в этом смысле имеет сходство с другими моими работами. По композиции, построенной на временных смещениях, его можно сравнить с фильмами «Ночь среди дня», «20 часов», «После сезона».

— *В чем вы видите связь вашего фильма с наиболее существенными тенденциями современного венгерского кинематографа*?

— По-моему, самое обнадеживающее качество современного венгерского кино состоит в его многообразии и «многоцветности». В нем присутствуют все жанры. У него есть одно свойство, которое, однако, не зависит от жанра или времени создания фильма; почти все наши картины последнего времени можно назвать аналитическими. Они исследуют прошлое, отбрасывая исторические иллюзии, исследуют настоящее с уважением и честностью. И то и другое всегда взаимосвязано. В прошлом всегда заложено «послание» в настоящее. Тенденция нашего киноискусства к анализу сказывается в понимании и передаче именно этой связи.

— *В чем особенности художественной структуры вашего последнего фильма, чем обусловлен выбор выразительных средств — композиции, стиля, характера монтажа*?

— Чтобы ответить на этот вопрос, я должен немного подробнее осветить смысловую нагрузку фильма. Его центральная фигура, если угодно, его герой, Лёринц Парцен-Надь, человек средний, у него нет выдающихся способностей. Но его душевная чистота, обостренное нравственное чувство, сознание своей ответственности вынуждают его к постоянному анализу окружающего мира. Два почти совпадающих по времени события — самоубийство отца и убийство рабочего — становятся как бы катализаторами эволюции его мышления. Предсмертное письмо отца, пронизанное иронией и цинизмом, открывает ему подробности грязной, построенной на обмане жизни родителей. Убийца рабочего, бывший соученик героя Миклош Видович был частью его юности — они вместе со школьной скамьи вышли в большой мир, где исчезают иллюзии. Что сталось с другом юности? Можно ли поверить, что он способен на бессмысленное убийство? А Дезире, старшая сестра Лёринца? А Элемер, двоюродный брат героя? В их жизни — ложь, тщеславие, эгоизм, случайные любовные связи. Куда ведут эти пути? И куда ведет его собственный путь, путь Лёринца Парцена-Надя, который стал на сторону друга юности, превратившись, таким образом, в соучастника оправдания убийцы? К тому же друзья и враги убитого, с которыми Лёринцу довелось познакомиться, оказались гораздо значительнее, интереснее, честнее, чем люди его круга. Значит нужно порвать со всем, что привязывало его к прошлому. Значит нужно искать новые связи среди простых

* Перевод С. Кирсанова.

«141 минута из «Неоконченной фразы», режиссер Золтан Фабри

людей, борющихся за свои права, среди рабочих, у которых нравственный закон проще и справедливее. Но как это сделать? Примут ли пришельца, способного лишь на благотворительные жесты, сохранившего многие предрассудки своей среды?

Все это — в поступках и мыслях — по-моему, должен был пережить Лёринц Парцен-Надь, который со все возрастающим смущением, а после жестокого разрыва с семьей — со все большим чувством очищения наблюдает окружающий мир и самого себя. Вместе с ним должен пережить этот процесс и зритель. Отсюда вытекают особенности структуры фильма. В построении картины я искал диалектику относительности времени, воспоминаний и ценностей, проявляющихся в будничном действии. Это сложно, смещение во времени здесь не обязательно подчинено фабуле, чаще оно просто дает возможность соотнести те или иные понятия. Прошлое, как объективность, присутствует в настоящем, а настоящее позволяет субъективно пережить прошлое. Композиция фильма представляет события, происходящие в настоящем времени,— между полюсами прошлого и настоящего. Но в памяти Лёринца Парцена-Надя моменты прошлого, кажущиеся символическими, под влиянием времени и новых впечатлений переоцениваются. Они приобретают или теряют свою ценность под влиянием изменившегося содержания его жизни. В такие моменты реалии будущего (фотографии, закадровый комментарий) открывают новые глубины в настоящем, в то время как самим участникам происходящих событий они остаются неизвестными. С самого начала я был уверен, что такая многослойность фильма обогатит его — содержательно и эмоционально.

Композиция и стиль картины сложились в соответствии с общей художественной задачей произведения.

— *Как вы понимаете современность киноязыка?*

Боюсь, что ничего нового и оригинального по этому поводу я сказать не могу. Наиболее значительные произведения искусства всегда имеют две составляющие: содержание и эмо-

циональную действенность. Теории эстетики, начиная с Гегеля, называют это содержанием и формой, и, как учат теории, эти два начала действительно взаимосвязаны. Как бы ни было значительно одно из них, при незначительности другого не может быть художественного результата. Внутренний смысл произведения, его идейное содержание должны обрести в конечном счете адекватную художественную форму, раскрывающую значительность произведения и обусловливающую степень воздействия на аудиторию. Банальность, сообщенная в любой наисовременнейшей форме, останется банальностью. Любой замысел увянет, если он облечен в неинтересную невыразительную форму.

Полагаю, все это относится к языку разных видов искусства, в том числе и к киноискусству.

Иное толкование проблемы связано обычно с формалистическими спекуляциями, с попытками абсолютизировать форму. Взятая сама по себе, оторванно, односторонне, форма есть не что иное, как упражнение или атрибут моды. Пусть материал отвечает форме; художник не должен насиловать ни его, ни себя под влиянием моды в искусстве. Нужно кропотливо, внимательно искать такие выразительные средства, которые по-настоящему обогащают творческое видение жизни, нужно глубже и серьезнее осознавать тот факт, что социалистический реализм — это не стиль, а творческий метод, предполагающий разнообразие стилей.

Феликс Мариашши

Снимаю в Ленинвароше

Мне нравится время от времени снимать документальные фильмы. Я люблю встречаться с незнакомыми людьми, люблю сам наблюдать, как изменяется жизнь нашего общества, делаю попытки исследовать интересные явления, связанные с развитием нашей страны. И я люблю разъезжать на своей маленькой машине по дорогам Венгрии, люблю природу, чистый воздух, растения и камни, деревенские таверны и провинциальные кинотеатры.

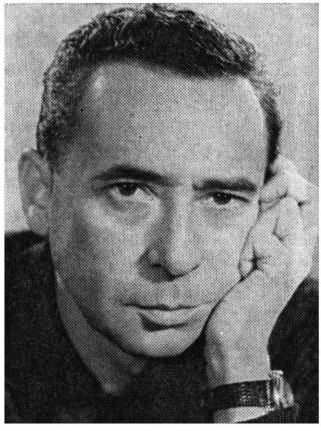
Я снимал документальные фильмы в 1945 году, сразу же после освобождения Венгрии, в эту героическую и романтическую эпоху восстановления, возрождения страны (к сожалению, они не сохранились в первоначальном виде), я сделал документальную картину о художественных коллективах, о группах народного творчества, снимал в сельскохозяйственных кооперативах и государственных хозяйствах. В 1947 году я даже заведовал Отделом короткометражного фильма ЦК Коммунистической партии (до национализации кинопромышленности в Венгрии каждая партия имела свои кинопавильоны и кинотеатры).

Мои поездки по стране, встречи и беседы с людьми принесли мне много пользы при создании художественных лент. Когда некоторые критики отмечают, что в моем фильме правдиво воссоздана атмосфера действия, я не чувствую головокружения от похвал, потому что точно знаю: этим я обязан отчасти моим документальным фильмам, моим собственным живым впечатлениям.

Я люблю снимать на 16-мм пленку, люблю портативную аппаратуру, свободнее чувствую себя с ручной камерой и нахожу, что если съемочная группа состоит из 4—5 человек, легче воспользоваться интересной «случайностью».

Так я снимал короткометражные фильмы и для телевидения и очень радовался, когда после телепередачи у меня в квартире раздавались телефонные звонки зрителей.

Сейчас, после продолжительной болезни и перед началом съемок художественного фильма, я делаю для студии документальных фильмов картину о Ленинвароше. Прежде чем взяться за нее, я съездил на место съемок. Ленинварош — самый молодой город в Венг-



рии, он зародился вокруг недавно построенных и строящихся крупных предприятий. В 1975 году Ленинварош отпразднует свое десятилетие. Перед путником, едущим по шоссе, он возникает, как сюрреалистическое полотно: слева и справа — равнина, немного деревьев, и вдруг, словно бастионы средневекового замка, на горизонте возникают башни 10—12-этажных жилых домов. Без всякого перехода, без предместий из привычных одноэтажных домиков с садами. В городе живет уже 12 тысяч человек; 5 тысяч строителей приходят сюда на работу из окрестных деревень. В 1957 году здесь были построены электростанция и большое предприятие химической промышленности — Тисайский химкомбинат. Он проектировался для производства красителей, а сейчас выпускает искусственные удобрения, синтетические материалы. Здесь идет самая крупная стройка в стране, здесь будет нефтеперегонный завод, который обеспечит сырье для производства искусственных удобрений и мазут для теплоцентрали.

Весь этот единый промышленный комплекс будет работать в соответствии с программой СЭВа, причем так, что одно предприятие без другого не сможет «дышать». Нефть поступает сюда по нефтепроводу из Советского Союза, на нефтеперерабатывающем заводе из нее делают исходный материал для производства этилена на химическом комбинате. Готовый этилен частично по тому же нефтепроводу поступает в Советский Союз, где он превращается в исходный материал для производства полимеров, и часть получаемого сырья снова возвращается в Венгрию. Таким образом создается завершенный производственный цикл, в который вложены знания и труд специалистов обеих стран. Это и есть социалистическая кооперация.

В течение нескольких дней я осматривал город и промышленные объекты, разговаривал с директорами заводов, секретарями партийных организаций, председателем городского совета, с рабочими, руководителями бригад социалистического труда, и я понял, что здесь существует целый ряд проблем, отразить которые в одном короткометражном фильме просто невозможно. Спустя год мне удалось обеспечить условия для съемок полнометражного документального фильма. Сейчас я снимаю эту картину.

Ленинварошцы постоянно расспрашивают меня, о чем будет этот фильм. Я отвечаю, что не знаю: ведь это зависит и от них самих, от того, что я увижу, что они сами мне расскажут.

В самом деле, меня интересует, как складывается общность людей, приехавших сюда из разных мест. Какая сила должна сплотить их? Многие из них приехали в Ленинварош, вдохновленные желанием строить новое, другие — потому что здесь легче получить квартиру, третьи — потому что здесь новая технология производства, то есть — больше простора мысли, инициативе.

У «пионеров», начинавших строительство, живших в бараках, в грязи, в бездорожье,— у них отношение к городу особое: здесь для них все свое, построенное своими руками. Это особый мир, где все знают друг друга, ведь они работают на одном заводе, ходят за покупками в один магазин, смотрят фильмы в одном кинотеатре, в одном и том же доме живут инженер и подсобный рабочий. По субботам и воскресеньям улицы пусты — в Ленинвароше у каждой третьей семьи есть

автомашина, все стараются выехать за город, многие покупают себе в окрестностях дачные участки, многие уезжают на прогулку в горы.

В Ленинвароше масса детей, но нет местных уроженцев — потому что в городе пока нет роддома. Кладбища тоже нет. Есть два-три молодежных клуба, кафе, в которых всегда людно и оживленно.

Есть спортплощадка, футбольная команда, секции штангистов и гребли на каноэ и байдарках. Здесь ощущается кипение жизни, непрерывная стройка наполняет атмосферу города постоянным напряжением. 50 тысяч рабочих часов — таков итог проводившихся здесь коммунистических субботников.

Вот эту жизнь, во всей ее многоликой сложности я и хотел бы показать в моем фильме. Я хочу сделать достоверный документ о жизни Ленинвароша в 1974—1975 годах.

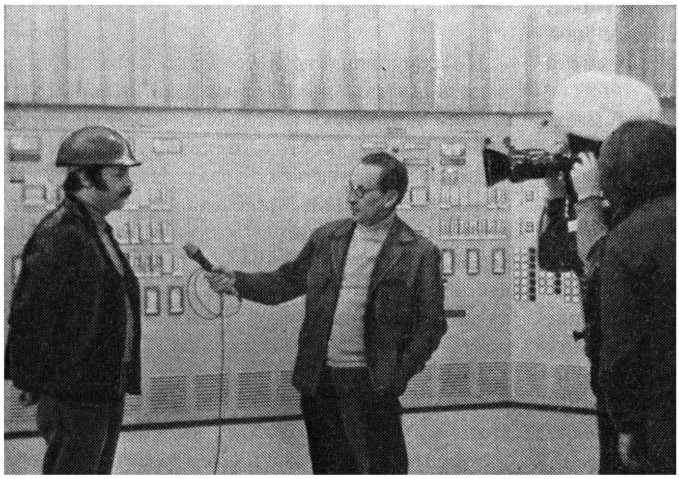
Но как? Как все это отразить на экране, чтобы это впечатляло, было правдой, увлекательной правдой? И так, чтобы захватить суть, а не только «поверхность» проблем, чтобы глубокий анализ действительно побуждал бы зрителя к размышлению и (возможно, что с моей стороны это наивно) к действию.

●

Не хочу впадать в теоретизирование, приводить цитаты из Вертова или Жана Руша. Лучше попробую рассказать о методах моей работы, о трудностях, с которыми мне приходится сталкиваться. Сразу скажу, что наибольшую опасность при создании документального фильма я вижу в манипулировании материалом: в этом жанре при монтаже кадров, действительно отражающих жизнь, легко получить цепь кадров, создающих лишь видимость действительной жизни.

Наиболее простым решением было бы, как мы это часто видим на экране телевизора, дать микрофон заранее выбранному лицу и попросить рассказать его о том, что мы считаем важным и что мы хотели бы от него услышать. Затем достаточно подмонтировать противоположные высказывания — и дискуссия готова, дискуссия, к а ж у щ а я с я вполне настоящей. Однако этот «простой» метод имеет один недостаток: он не совсем правдив. Кроме того, он дает визуально бедный материал. Длинные разговоры утомляют зрителя. В то же время, как известно, изображение всегда намного убедительнее звука. Второй метод предполагает комментарий изобразительного ряда. Но, хотя «бумага все стер-

Кварталы нового города Ленинварош



На съемках фильма о Ленинвароше

пит», текст далеко не всегда бывает убедителен. Поэтому я буду прибегать к нему только для подачи общей информации, например, о хозяйственной структуре предприятия. Зарекомендовал себя метод интервью со случайными людьми по отдельным темам, которое делается с помощью ручной камеры. Случается, правда, что на вопросы отвечают лишь «да» и «нет», либо вообще отмалчиваются, полагая, что от них ждут «заявления». Немало тому примеров мы видим в телерепортажах. Компактно смонтировать такой материал — задача трудная. Но подобные интервью привлекательны своей свежестью, «несрепетированностью».

Мы с группой побывали на различных заседаниях, собраниях бригад и т. д. Из-за присутствия руководства они зачастую проходили формально. И я попробовал один метод, у нас еще не применявшийся. В Ленинвароше было назначено молодежное собрание, на которое предполагалось пригласить руководство предприятия, чтобы молодежь высказалась о своих заботах, проблемах. Накануне собрания молодежь по нашей просьбе собралась в клубе, чтобы обсудить вопросы, которые будут заданы на следующий день. Я снял эту трехчасовую дискуссию на видеопленку. Собравшиеся так живо и остро обсуждали свои проблемы, что совершенно забыли о нашем присутствии. Ночью я смонтировал материал, сгруппировав его по пяти основным вопросам, уделив каждому пять минут. На другой день в зале перед самым столом президиума был установлен монитор. Я включил видеомагнитофон, и тут произошло нечто необычное: присутствующие восприняли снятый мною материал как официальную телепередачу, совершенно позабыв о том, что ее участники сидят в зале. Я остановил запись после первой группы вопросов, а руководству пришлось дать конкретный ответ по конкретно, четко и сжато поставленному вопросу. Особый вес вопросам придало то, что они были заданы «крупным планом» с экрана телевизора. Все собрание прошло необычайно остро и по-деловому. Дискуссия, снятая на видеомагнитофон, а затем и ответы руководства будут использованы в документальном фильме. Мы применяли также и метод прямой съемки: камера и микрофоны были установлены прямо в отделе кадров, и нам удалось снять несколько очень драматичных моментов.

Второе мое желание — отразить в фильме исключительные события. А это самое трудное. Как узнаешь, когда произойдет что-то

значительное! Еще можно узнать заранее, когда будет ударная смена или когда будут устанавливать на место какую-нибудь «махину», когда потянут трубопровод через реку. А мне хотелось бы снять еще и характерные эпизоды, которые я, зачастую случайно, наблюдал в самом городе. Например, видел я, как семейство моет машину перед гаражом. Через десять минут я видел то же семейство, прибывшее на чистой машине в кондитерскую: папа, мама и ребенок вышли, купили мороженое, тут же на улице съели его, опять сели в машину и вернулись домой. Это была их воскресная прогулка. Еще я присутствовал на испытаниях нового котла, в который впустили газ под давлением 120 атмосфер. Земля дрожала! Можно было физически ощутить энергию, клокотавшую в трубопроводе. Вдруг я заметил мышь, перебежавшую бетонную дорожку. Ее заметил и молодой рабочий, стоявший рядом со мной. Он побежал за ней. Мышка спряталась в трубу. Через минуту там уже суетились трое молодых людей, смеясь, они охотились за зверьком, а мышка пряталась от них в трубах. Наконец, она убежала, а рабочий со смехом швырнул ей вслед свою шапку. Все трое вернулись на свои места. В это время по моему поручению оператор сверху снимал общие планы. Можно ли реконструировать такие мелкие эпизоды? Я попробую. Наверное, я перепробую все, чтобы сделать фильм более разнообразным. Уже целый год я езжу в Ленинварош, знакомлюсь с его жителями, они начинают уже привыкать ко мне. Они знают, что я не задаю провокационных вопросов, не собираюсь никого разоблачать, не собираюсь высмеивать людей — это было бы слишком легко. Я просто хочу полнее показать жизнь города. С ее красотой и теневыми сторонами, с ее непрерывным движением.

Во всяком случае, я хочу снять такой кинодокумент, который бы отражал нашу жизнь достоверно и во всей ее сложности.

Как уместить все необходимое в полуторачасовой ленте? Это самая трудная из задач, которые нам предстоит решить.

Памяти друга

Умер Феликс Мариашши, выдающийся венгерский кинорежиссер, секретарь Союза кинематографистов ВНР, президент Международной федерации киношкол. Умер наш друг. Мой друг. Все те, кто часто встречался с ним на перекрестках международных кинематографических связей, любили его; человек большого ума и редкостного обаяния, добрый, мягкий, деликатный до застенчивости, он располагал к себе; каждая встреча с ним оставляла светлый след в душе.

Феликс Мариашши пришел в кинематограф вскоре после освобождения Венгрии. Он начал с ассистентских азов, чтобы, пройдя всю лестницу профессиональной подготовки и самоподготовки, стать мастером. Он умел безукоризненно строить мизансцену, работать с актером, используя разнообразные грани его индивидуальных возможностей и готовностей; свойственное Мариашши чувство ритма экранного действия, тонкость и точность монтажных решений становились примером для коллег и учеников (Феликс Мариашши — давний профессор Будапештской киношколы, в последние годы — ее почитаемый руководитель, имеющий учеников почти во всех социалистических странах). Качества профессионала, мастера приобретали особую силу в соединении с подлинно гражданским стремлением к познанию жизни и воздействию на жизнь, с органическим умением жить интересами, радостями и горестями своего народа. Синхронная соединенность переживаний художника и социалистического общества, которому он беззаветно служил до последнего дня жизни, придавала его фильмам социальную емкость, внутреннюю страстность. Феликс Мариашши, тяготевший как режиссер к соединению драматического с комическим, работал в широком жанровом и стилевом диапазоне, умел быть интересным

в политическом фильме, социальной драме и гротесковой комедии. Его «Будапештская весна», «Кружка пива», «Озорники» (в советском прокате — «Короли, регенты и шуты»), «Анна Сабо», «Счастье Каталины Киш», «Родственники» обогатили киноискусство Венгрии, всего социалистического содружества новыми открытиями. Успеху этих картин у зрителей разных стран способствовала и тонкая, реалистическая игра Евы Руттkai, Тибора Бичкеи, Миклоша Габора, тогда только начинавших свой путь в кино. Эти и другие венгерские актеры, ныне широко известные, многим обязаны мастерству Мариашши, его щедрой, вдумчивой, требовательной работе с исполнителями.

Совсем недавно — это было в декабре истекшего года — в Москве, Риге и Таллине проводилась ретроспектива фильмов Феликса Мариашши. Феликс и его жена, автор многих сценариев поставленных им фильмов, Юдит Мариашши встречались с кинематографистами, рабочими, студентами...

Вечером того дня, когда случилось непоправимое, его сын, недавний вгиковец Ференц, позвонил мне, чтобы сообщить о смерти отца. Сквозь рыдания он рассказывал: «В последние дни папа несколько раз говорил у нас дома о ретроспективе в Москве и Прибалтике — это был для него самый большой успех, он был счастлив...»

Очевидно, ощущение счастья, какое испытал Феликс Мариашши, создавалось не только внешними приметами успеха. Оно имеет свою историю, свои психологические предпосылки и основания. Феликс Мариашши — давний и верный друг советских кинематографистов, нашей страны. Он очень много сделал для развития дружеских связей и сотрудничества кинематографий СССР и ВНР. Нашу дружбу он ценил, дорожил ею. И успех ретроспективы как бы накладывался на эти давние чувства и отношения.

Трудно прощаться с другом. Слова кажутся бессильными выразить то, что думаешь и чувствуешь.

Мне хочется закончить слово прощания не просто надеждой, но уверенностью: фильмы Феликса Мариашши будут жить на экране, и будет жить в наших сердцах память о нем, нашем дорогом друге.

А. Караганов

Творческая встреча деятелей научного кино социалистических стран

Научно-техническая революция, вторгшаяся сегодня во все сферы жизни человека, не оставила без влияния и духовную сферу общества. Наука, в развитие которой человек вложил свои силы, интеллект, опыт, превращается сегодня в могучий рычаг продвижения человечества вперед. Но она же, наука, таит в себе опасности, связанные с глобальным влиянием на природную среду.

Сравнительно не так давно популяризаторы науки, работавшие в кино, главной своей задачей считали ознакомление зрителя с элементарными сведениями в области тех или иных наук. Однако сегодня значительно усложнившиеся взаимодействия человека и природной среды диктуют иные формы и способы разговора. Успехи в строительстве социализма, планы перестройки экономики, разработанные Коммунистической партией на многие годы вперед, ставят перед кинопопуляризаторами активно-пропагандистские задачи, направленные на всестороннее развитие личности в эпоху социалистических преобразований. Перед научным кинематографом стоит задача помочь человеку осмыслить процессы, возникшие в эпоху НТР.

Эти вопросы обсуждались на состоявшейся в Москве творческой встрече деятелей научного кино социалистических стран, созванной Союзом кинематографистов СССР, в которой принимали участие кинематографисты Болгарии, Польши, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Кубы.

Научные кинопропагандисты, отмечал в своем выступлении председатель Комиссии по научному кино, драматург И. Васильков, должны показать в своих фильмах все духовные богатства эпохи социализма, раскрыть все преимущества, которые предоставляет наш строй научно-техническому развитию. Само существование специализированных киностудий по производству научных фильмов в СССР и странах социализма являет собой пример глубоко гуманистического принципа, на котором зиждятся основы социалистического общества. Вместе с ростом тиражей научно-популярных журналов и научной литературы научно-популярное кино в СССР растет и развивается, становится все более значительным элементом социалистической культуры. Интерес к научно-популярному кинематографу растет. На волне этого интереса в самое последнее время стали появляться фильмы, обращающие на себя внимание активной формой, актуальностью подхода к фактам науки и способные с максимальным эффектом разъяснить суть научно-технической революции.

Участники встречи показали свои кинопрограммы и обсудили в общей дискуссии проблемы, связанные с развитием научного кинематографа в наше время.

Горячее одобрение вызвало предложение, высказанное венгерским кинодеятелем И. Кишем, о создании серии фильмов, раскрывающих социальные процессы, происшедшие в странах социализма за 30 лет.

Н. Игнатьева

В Сан-Себастьяне шел дождь...

Заметки о XXII Сан-Себастьянском кинофестивале

Множество образов — прекрасных и жестоких,— знакомых по литературе, вызванных к жизни произведениями музыки, живописи, рожденных далекой историей страны и ее недавним прошлым, вызывает в воображении слово «Испания». Для каждого, вероятно, существует «своя Испания». Но визуально, для всех Испания — это жаркий юг, это яркое, палящее солнце... Так вот: первое, чем встретила нас испанская земля, было свинцовое небо и мелкий моросящий дождь. Солнце не появлялось ни в первый, ни в последующие дни нашего пребывания в Сан-Себастьяне, где проходил XXII Международный кинофестиваль. Знаменитый Бискайский залив, образующий у подножия города живописную раковину, был хмур, неприветлив, и его мрачные серые волны разбивали наши тайные надежды попляжиться на его берегу в свободное от фестивальных просмотров время...

Но фестиваль есть фестиваль, и скверная погода не оказалась помехой киносмотру, который вот уже более двадцати лет собирает в красивом курортном городе кинематографистов из разных стран мира. Яркие рекламные щиты фильмов, украшенный флагами Дворец фестиваля, публика, встречающая и провожающая у его входа кинозвезд и членов киноделегаций,— весь этот привычный фестивальный антураж дополнялся еще и «местным колоритом»: во Дворце вдоль лестницы, ведущей к ложам, выстраивались сельские юноши и девушки в баскских национальных костюмах и скрещивали над шествующими под звуки флейты и барабана гостями сверкающие сабли.

Сверкали сабли, слепили лучи прожекторов, вспыхивали блицы фоторепортеров, переливались золотом и серебром роскошные туалеты — словом, в кулуарах Дворца царила праздничная, торжественная атмосфера. Другое дело — насколько сопрягался с нею конкурсный экран...

Уложить в какую-то стройную систему впечатления от Сан-Себастьянского кинофестиваля очень трудно, почти невозможно — слишком пестрая картина осталась в памяти от увиденных фильмов. Детективные истории и семейные драмы, политический фильм и фильм ужасов, жестокие мелодрамы и музыкальные комедии, сюжеты аллегорические и бытовые, экскурсы в прошлое и зарисовки настоящего... При этом перепады в характере поставленных задач, масштабе размышлений, в эстетике фильмов огромны. Наверное, с этого и стоит начать разговор — с «точки отсчета», с того, какими целями задавался художник, чья картина оказалась представленной для обозрения на арене международного киносмотра.

●

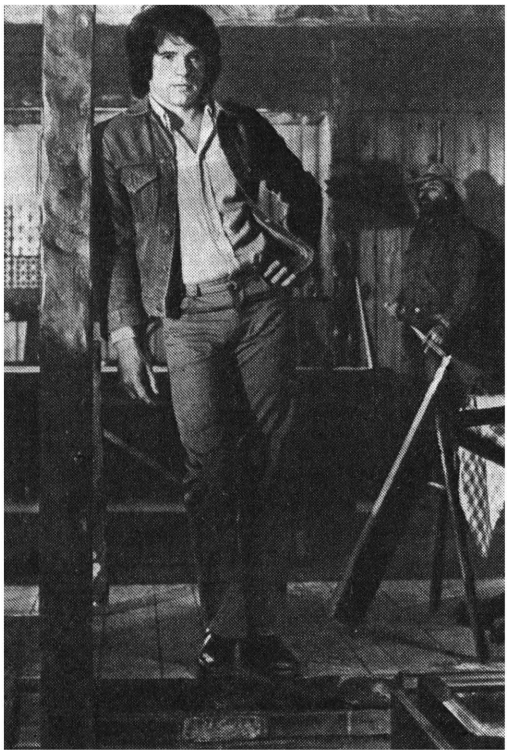
Фильм «Винтовка с оптическим прицелом» американского режиссера Алана Пакулы начинается без всякого предисловия. Нет ссылки на то, что в основу картины положены реальные факты и события, нет и предупреждения, что в действительности подобные происшествия места не имели. Автору это было не нужно, поскольку зрители сразу улавливают определенные аналогии, и режиссер, судя по всему, на то и рассчитывал.

Чтобы читателю было ясно, о чем картина,— вот, кратко, ее содержание. Некий американский сенатор убит на празднике, устроенном в его честь. Стрелявший в него официант также убит на месте преступления. Почти все, кто находился рядом с сенатором в момент убийства, погибли в различных катастрофах. В живых (пока!) осталось только трое, в том числе журналист Фредди. Идет официальное расследование дела об убийстве, и наконец комиссия представляет официальный доклад, где говорится: «После четырех месяцев расследования и девяти недель допросов заключение комиссии следующее. Сенатор Карролл

убит Томасом Ричардом Линдером (имя официанта.— *Н. И.*), который был одержим навязчивым желанием публичной известности. Нет никаких оснований предполагать какой-либо заговор».

Сомнения Фредди в достоверности этих выводов, долг перед памятью своей подруги, сотрудницы телевидения Ли Картер (предчувствуя грозящую ей опасность, Ли незадолго до своей гибели предупреждала Фредди, однако он не успел прийти ей на помощь) побуждают молодого журналиста начать свое расследование. Ему удается раскрыть организацию «Паралакс», члены которой явно замешаны в убийстве Карролла. Проявляя завидную храбрость, пренебрегая смертельной опасностью, Фредди шаг за шагом продвигается к истине и одновременно узнает о том, что готовится новое преступление. В тот момент, когда почти все доказательства в руках Фредди, он становится свидетелем новой трагедии: на его глазах погибает, сраженный пулей, сенатор Хаммонд, только что выставивший свою кандидатуру в президенты.

«Винтовка с оптическим прицелом», режиссер Алан Пакула (США)



Легко догадаться, что исходная ситуация фильма, ход развития событий недвусмысленно намекают на историю убийства президента Джона Кеннеди и его брата Роберта. А в том, как строится повествование, как характеризует происходящее режиссер, явно просматривается позиция автора, выступающего против фальсификации фактов, против попыток скрыть, не предавать гласности неприглядные стороны жизни капиталистического общества.

Фильм «Винтовка с оптическим прицелом» строг и лаконичен по своей художественной стилистике. Постановщик предпочитает язык ясный, точный, без излишней детализации. Режиссура преследует одну цель: показывая преступный механизм в действии, обнажить больные точки системы, при которой реальностью оказывается не только сам факт т а к о г о преступления, но и возможность спрятать потом концы в воду, уйти от правосудия.

События разворачиваются, как страницы обвинительного заключения — накапливаются все новые и новые доказательства, однако каждый раз, когда зритель наглядно убеждается в том, что разыгравшуюся трагедию нельзя приписать случайности, что речь идет не о поступке маньяка, а о крупной преднамеренной акции, заранее продуманной и хорошо подготовленной, каждый раз в этот момент фильм напоминает о выводах комиссии: «Нет никаких оснований предполагать какой-либо заговор».

Сила воздействия этого своеобразного рефрена рассчитана режиссером так же точно, как и эффект финальных кадров. Во дворце конгрессов готовится праздник — выдвижение кандидатуры сенатора Хаммонда. Внизу, в огромном, ярко освещенном зале, идет репетиция предстоящей церемонии, а наверху, в лабиринте лестниц и переходов, мечется

Фредди. Он знает, что сенатору грозит смерть, он видел преступников и хочет помешать им. Он идет по их следам, и вот уже, кажется, близка удача... А репетиция в разгаре, на середину зала выезжает сенатор, приветственно поднимая вверх руки... Выстрела не слышно — в кадре, на дальнем плане, мертвый кандидат в президенты. На миг промелькнет лицо Фредди, и на экране появится текст: «После шести месяцев расследования и девяти недель допросов комиссия докладывает, что Хаммонд убит Иозефом Фредди. Не вызывает сомнений, что Фредди, после убийства сенатора Карролла, был одержим мыслью, будто сенатор Хаммонд — виновник этой смерти. Заключение комиссии окончательное и пересмотру не подлежит».

Вместо своего комментария к финалу картины мне хочется привести слова самого Алана Пакулы:

— Правда для героя оказывается еще страшнее его предположений. Логика, по которой он действует,— это логика страшного сна, который становится реальностью, а реальность в свою очередь становится страшным сном.

Если добавить к уже сказанному мною о фильме, что центральную роль в нем играет очень популярный актер Уоррен Битти, известность которого связана в первую очередь с фильмом «Бонни и Клайд», играет убедительно, энергично, с внутренней страстью, то читатель, надеюсь, разделит недоумение по поводу того, что картина Алана Пакулы не вошла в число призеров фестиваля. Награду получил другой американский фильм — «Пустыри». Но к нему я вернусь ниже, после того, как расскажу о работе кинематографистов из ФРГ — о картине режиссера Иоганнеса Шаафа «Город мечты».

Если кинематографическое «письмо» Алана Пакулы графически четко, мысль выражена ясно и не допускает разноречивых толкований, то язык, к которому прибегает западногерманский режиссер, перенасыщен символами и аллегориями, далеко не все сцены и эпизоды прочитываются, воспринимаются по ходу действия, некоторые расшифровываешь позже, а иные и вовсе остаются полной загадкой. Шааф предпочитает образы подчеркнуто заостренные, часто — гротесковые, в чем-то фантастичные. Впрочем, объяснение тому можно в известной мере найти в самом сюжете, переносящем героя из реального современного города в город очень странный.

Почти документально зафиксированный на пленке шумный городской центр — с потоками машин, с динамичной людской толпой... Тревожно-напряженная атмосфера биржи, где катастрофически падает курс доллара... Исполнитель главной роли Флориана актер Пер Оскарсон уже в первых своих стремительных проходах по городским улицам дает почувствовать, как чужд его герою этот мир, как хочет он вырваться отсюда. Куда? Да куда угодно! Только бы подальше от буржуазной рутины, от унизительного существования, от страха за завтрашний день. Он надеется убежать от всей этой реальности и потому принимает предложение неизвестного лица переехать в город, являющийся независимым государством, город, «населенный людьми, свободными от каких-либо моральных и материальных обязательств».

До сих пор, как уже говорилось, действие происходило в наши дни, с их реальной обстановкой и атмосферой. С того самого момента, как самолет, на котором летели Флориан и его жена Анна, опустится на какую-то пустынную землю, и они совершат нелегкий путь, прежде чем попадут в пункт назначения,— для зрителей перестает существовать реальность, возникает вымышленный, полуфантастический и, скажем сразу, довольно страшный мир.

Поначалу, может быть, городок средневекового типа покажется даже симпатичным: чистенькие улочки, яркие черепичные крыши, опрятно одетые горожане... Но почему не слышно их голосов, почему они существуют словно в каком-то вакууме — эти все-таки странные, чем-то настораживающие люди? И почему нигде не видно детей?

Оказывается, дети — это основная проблема. Для продолжения рода отбирают только лучших, а если женщина самовольно остав-

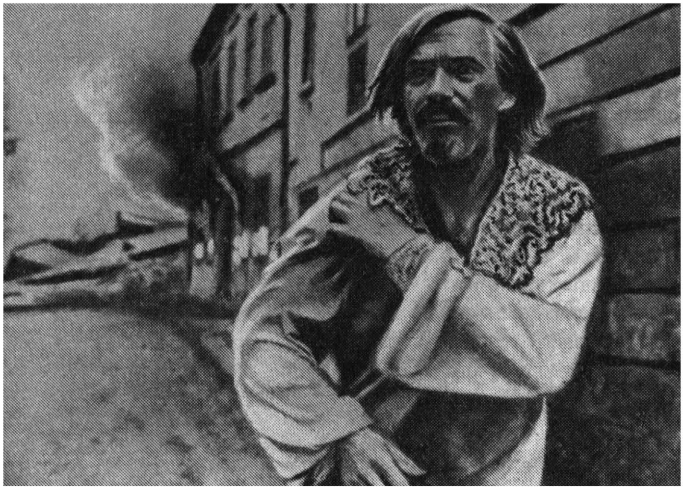
ляет в чреве ребенка, она изгоняется из города. В «свободном» государстве все живет в страхе. Вот слышится стук копыт — и люди падают ниц на булыжную мостовую, закрывают глаза. Мимо проносится лошадь, к которой привязан запеленутый труп...

Это — на улицах... А в канцеляриях — унижающая человека бюрократия, а в палатах власть имущих — пышные разглагольствования... «Наша задача — создать образцовый театр»,— говорит Флориану его работодатель, и кинокамера панорамирует по театральной сцене, задерживая свой объектив то на одной, то на другой фигуре: вот крупным планом показывается тевтонский рыцарь, его сменяет культуртрегер, старательно культивирующий свое тело, а над облаченной в костюм английской королевы женой Флориана нависает нож гильотины...

Создавая на экране внешне причудливое здание общества, с которым сталкивается Флориан, режиссер, как на ствол детской пирамиды, нанизывает символ за символом. Перед этим обилием символики порой легко растеряться, утратить ориентир, тем более что постановщику нередко изменяет чувство меры. К тому же он не всегда довольствуется собственной фантазией, а идет на откровенные заимствования из чужого художественного арсенала, например, из «Сатирикона» Феллини. И все-таки, при всей загроможденности экрана, из пестроты образов-символов можно вычленить главное. Не возникает ли за понятием «образцовый театр» тот самый печальной памяти образцовый «Ordnung», который хотел установить в мире главарь немецкого фашизма? Не страшные ли образы человеческого существования при гитлеровском режиме возникают в кадрах, когда люди прячут лица и закрывают глаза, чтобы не видеть происходящих жестокостей, или когда каменщик заделывает камнями окно в комнате, словно пытается заживо замуровать человека?

Кадр за кадром раскрывается картина жестокости, произвола, беспринципности. Анну тяготит, угнетает окружающая среда, Флориана же все больше засасывает водоворот этой жизни. И только гибель жены, не выдержавшей гнетущей, разлагающей обстановки, только полный хаос, завершающийся трагической катастрофой: рушатся прогнившие дома, вспыхивает, разгорается огромный пожар — вынуждает Флориана покинуть город.

«Город мечты», превратившийся в ад, заставляет героя отказаться от идеалистических



«Город мечты», режиссер Иоганнес Шааф (ФРГ)

представлений. Он понимает, что нельзя бежать от действительности, нельзя скрываться от надвигающихся проблем — надо смело идти им навстречу, искать реальные пути их решения.

Так читается фильм, содержание которого возвращает, пусть в аллегорической форме, к драматическому опыту истории. И не просто напоминает о нем, а показывает настоятельную необходимость думать об уроках прошлого, определяя свои позиции в современном мире.

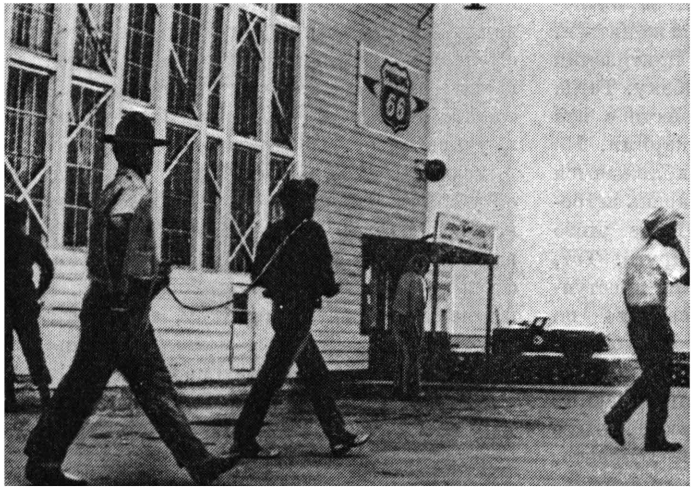
В таком воздействии картины немаловажная роль принадлежит и Перу Оскарсону, сумевшему сделать весьма звучной драматическую ноту произведения. Актер заставил своего героя пропустить через собственную личность, через душу этот страшный окружающий мир, и потому устремления авторов фильма получили дополнительную энергию.

А вот герой американского фильма «Пустыри» (режиссер Терренс Малик) в сознании зрителей сам по себе не оставляет следа, хотя по ходу сюжета приобретает широкую известность, становится своего рода знаменитостью. Каким путем и к какой славе он пришел?

Режиссер Терренс Малик принадлежит к той группе молодых американских кинематографистов, которые в какой-то мере на себе познали воздействие жестоких законов американской действительности. Для них это уже не страшное, трагическое открытие. И, может быть, потому, показывая в своих фильмах деградацию буржуазного общества, где преступление и насилие все больше становятся чуть ли не нормой жизни, могут послужить основой жизненного успеха, они не способны сообщить повествованию чувство глубокого потрясения. То, что является анормальным, не укладывается в рамки естественных представлений о поведении, поступках, чувствах человека и должно вызывать самое активное сопротивление, в изображении этих режиссеров, как правило, приобретает словно бесстрастную интонацию, не рождая ответного неприятия и гнева.

Так снят фильм Малика «Пустыри». Будто на одной ноте, нигде не понижая, ни повышая тона, не усиливая напряженности действия, не взрывая его неожиданностью сюжетного или психологического поворота, рассказывает Малик историю своего двадцатилетнего героя. В однотонности, спокойной повествовательности этого рассказа как бы размывается авторская позиция.

Получив на ранчо работу уборщика, парень



«Пустыри», режиссер Терренс Малик (США)

«W», режиссер Ричард Куин (США)

вскоре ее бросает. Он ухаживает за пятнадцатилетней девчонкой, хочет на ней жениться. Отец девушки грубо отвергает притязания «мусорщика», со зла убивает его собаку. Тогда парень убивает отца девушки и вместе с ней бежит в лес, чтобы жить там дикарями. Но к лесному жилищу героев приближаются вооруженные винтовками люди. Парень встречает их выстрелами, убивает. После этого решает скрываться на ферме, у друга. Тот, очевидно, уже зная о совершенных преступлениях, незаметно пытается позвонить по телефону. Выстрелом в спину парень убивает и его.

Примерно так же, как я излагаю экранные события, происходит действие фильма — без всякой драматизации, размеренно, деловито. Спокойно, не дрогнув, убивает парень, безучастно смотрит на убийства девушка.

В переводе мне не сразу удалось уловить прием: фильм как бы восстанавливает события, о которых обвиняемые рассказывают следствию или суду. Персонажи лаконично комментируют: убили, поехали, убили... Никаких чувств, никаких эмоций. Только раз, во время остановки в пути, незадолго до конца фильма, режиссер на миг покажет в своих героях что-то привлекательно человеческое. Зазвучит лирическая мелодия, и в свете автомобильных фар мы увидим нежно танцующую пару. Но это только на миг. Все остальное экранное время герои для нас закрыты. Мы ничего не узнаем о них — об их характерах, возможностях, о том, кто они в сущности — «молодые львы» или «загнанные лошади»?

Что это — просчет фильма или авторское намерение?

На фестивале название фильма по-испански звучало в буквальном переводе: «Злая земля». Злая земля, на которой родился и вырос герой. Чтобы на ней заявить о себе, надо стать по крайней мере преступником. Так можно было, исходя из названия картины, прочесть авторскую мысль. Но в фильме она не получила достаточно убедительной аргументации.

Вспоминается показанный во время последнего Московского международного кинофестиваля американский документальный фильм «Мэнсон» — о главаре известной банды, совершившей ряд кровавых преступлений, и его сообщниках. В нем тоже как бы бесстрастны и удивительно хладнокровны ответы некоторых обвиняемых — как будто речь идет не об убийстве людей, а о чем-то весьма заурядном, обыденном. Но за тем, что и как показывала кинокамера, просматривались биографии, прояснялись мотивы поступков, отношение к окружающему миру, если хотите — своего рода жизненные позиции. Авторы не уходили в тень так называемой объективности, не останавливались на простой констатации явления, а старались дать ему свою оценку.

У создателей игровой картины «Пустыри»

были в этом смысле, мне кажется, куда большие возможности. Однако они оказались во многом неиспользованными. Фильм движется строго по канве сюжета, и внимание режиссера отдано почти документальному изложению хода событий без серьезной попытки в самом их течении, в действиях героев находить то, что может объяснить природу происходящего, может помочь прийти к определенным выводам относительно социальных условий, определивших судьбу персонажей.

Малик ведет свой экранный рассказ, как уже говорилось, в сдержанной протокольной форме, не вкладывая собственных чувств, не обнаруживая авторского пафоса. И тогда зритель теряет способность к живой эмоциональной реакции. Герой убивает. Но этот страшный факт не вызывает в вас гнева, презрения, ненависти или боли... Сопереживания нет, есть априорно воспринятый авторский тезис. Той обобщенной картины страшной действительности, которую, надо думать, рассчитывал показать режиссер, в зрительском сознании не возникает.

«Дом обреченных», режиссер Гонсалио Суарес (Испания)

●

Страх — в прямом значении этого слова — становится полновластным героем другого американского фильма — «W» режиссера Ричарда Куина. Здесь прочно воцаряется атмосфера ужаса, постоянной тревоги и напряженного ожидания — вот сейчас случится нечто кошмарное и похолодеет кровь в жилах... И в самом деле, когда вместе с героиней, молодой белокурой женщиной, вы открываете дверь в ее спальню и видите разбросанные по комнате куски ее любимой собаки, разрубленной на части, когда повсюду угрожающе предупреждает кровавый знак «W»,— нервы, действительно, могут сдать. На это, очевидно, и рассчитан фильм, который заставляет в течение двух часов наблюдать за тем, как героиня фильма, преследуемая бывшим мужем, находится в состоянии страшных предчувствий, дикой боязни и бьется в приступах истерии.

Впрочем, подробно показывая, как на каждом шагу женщина с ужасом ждет новых кошмаров, авторы картины, пожалуй, хотят вызвать к ней сочувствие. Но ведь проясняющаяся по ходу дела биография героини исключает такую возможность. Внешне привлекательная женщина предстает как человек холодный, эгоистичный и, по сути, жестокий — она прежде всего старается наладить спокойное существование с новым избранником и равнодушна к трагической судьбе несправедливо осужденного мужа. Как писал один из рецензентов фильма, «если эта девочка допускала, что ее муж три года гнил в тюрьме,— чего же она хочет?»

Словом, сострадать в фильме некому, и на долю зрителя остаются ощущения чисто физиологические, вызываемые всякого рода экранными ужасами, преподнесенными, надо сказать, с большим техническим умением. Но высокая техника сама по себе бесплодна. Компенсировать удивительно слабый сценарий, в котором не могла найти достаточно твердую

опору бывшая известная английская манекенщица, а ныне киноактриса Твигги, или целиком подчиненную внешним мелодраматическим эффектам режиссуру техника не способна. Дурной мелодрамой выглядит фильм Ричарда Куина, поставивший под сомнение его режиссерскую репутацию.

Подобного рода картины, конкурирующие по части ужасов и жестокостей, где властвуют насилие, садизм, патология, где обильно льется человеческая кровь, натуралистически изображаются предсмертные муки и корчи, как известно, идут довольно широким потоком. Образцы такого «искусства» создаются в разных странах и на разных континентах. В этом ряду оказалась и картина испанского режиссера Гонсалио Суареса «Дом обреченных».

Какие только страшные картины не предлагает фильм зрителям: убийства, сумасшествие, изнасилование... Преступления яростные, исступленные... Все средства использует режиссер, чтобы погрузить героев и зрителей в атмосферу диких страстей, низменных чувств, уродливых и циничных отношений. Ничего не то что бы светлого, но мало-мальски естественного, человеческого, оставляющего хотя бы каплю надежды. Человек предает, убивает, насилует, он груб, жесток, похотлив, он коварен, он страшен и жалок одновременно. Словом, лик его ужасен, уверяет фильм, показывая, как дочь неистово отдается убийце своего отца, как муж насилует сестру жены, а та, в свою очередь, убивает мужа, потом перерезает себе вены и ползает в предсмертной агонии в грязи, чуть ли не захлебываясь черной жижей...

Камера то ощупью пробирается в скалистых ущельях, где прячется едва живая от голода и холода, потерявшая рассудок героиня, то переносит нас в дом умалишенных, демонстрируя различные помешательства несчастных, то подчеркнуто останавливает внимание на странном и страшноватом карлике... Такие вот «веселые картинки» и эпизоды, натуралистично показывающие мучения, страхи, смерть, и составляют фильм, сюжет которого есть история поисков старинной статуэтки из чистого золота — бесценного сокровища.

Уже начальные кадры фильма, показывающие, с какими неистовыми усилиями, с какой дикой страстью идут эти поиски, вводят зрителей в атмосферу низменных чувств. Чем дальше, тем больше нагромождаются страшные события, связанные с одним неотвязным желанием героев — найти драгоценную статуэтку.

Эта сюжетная канва, думается, служит своего рода «идейным прикрытием» всех тех нагромождений ужасов, отвратительных и безвкусных сцен, какими изобилует картина. Ведь «люди гибнут за металл», идет борьба за обладание «золотым тельцом», борьба, в которой, как пена, поднимается все дурное, бесчеловечное, страшное. Но если бы это было пафосом фильма! В действительности социальные мотивы в нем никак не просматриваются, режиссер и не пытается в этой картине с вневременным характером действия, изолированной, неконкретной средой выдвинуть, как ведущую, основную, мысль о смывающей все нравственные законы жажде богатства.

Тяжкое впечатление оставила картина, и связанные с нею грустные мысли заставляют немного остановиться на общем положении в испанском кино.

Кажется, еще не так давно, знакомясь с фильмами Бардема и Берланги, мы отдавали должное кинематографическому мастерству, гуманному, гражданскому содержанию творчества этих режиссеров. С их именами связывали прогрессивное направление в испанском киноискусстве и надежды на развитие его традиций в дальнейшем. Те же надежды рождали и произведения такого видного испанского кинорежиссера, как Карлос Саура. Известно, насколько трудно работать передовым художникам в условиях жестокой цензуры, в тех ограничительных рамках, которые установлены государственным аппаратом. Открыто социальные фильмы во франкистской Испании запрещаются, не пропускаются на экран и произведения, в какой-то мере затрагивающие больные проблемы общества, картины, посвященные жизни рабочего класса и т. п. Все это, конечно же, впрямую сказывается на творчестве испанских кинематографистов, на

«Буря», режиссер Педро Олеа (Испания)

формировании кинорепертуара, на содержании и характере фильмов. Мне говорили, что большинство картин составляет сугубо коммерческая продукция буржуазного толка. Создается она, в большинстве случаев, совместно с фирмами США, Франции, Италии и обычно лишена национального своеобразия. Участие испанской стороны выражается, как правило, лишь в том, что в фильме занимают нескольких испанских актеров. Сценарий, постановка, операторская работа — это чаще всего находится в руках зарубежного партнера. Легко понять отсюда стремление испанского кинематографа идти в русле модных буржуазных веяний, отвечающих прежде всего спросу на кинорынке. В результате то, что еще вчера было трудно себе представить возможным на испанском экране (нормы католической морали были обязательными и для кинематографа), сегодня свободно на него проникает, легко минуя цензуру, мало озабоченную нынче соображениями нравственности.

Конечно, прогрессивно настроенные мастера испанского кинематографа пытаются искать выход из сложившейся ситуации, отказываются следовать далеко не лучшим «модным» влияниям.

Стремление оставаться в рамках пусть традиционных, но подлинно реалистических решений характеризует второй показанный на фестивале испанский фильм — «Буря» режиссера Педро Олеа. Поставленная по роману Бенито Переса Гальдоса, картина является добротной его экранизацией, где социальные мотивы хотя и не проецируются в современность, но тем не менее звучат убедительно. История бедной девушки, чьи чувства, устремления, желания встречают на своем пути преграды, связанные с сословными и религиозными запретами, рассказана правдиво, а характеры, обретая вторую жизнь, привлекают выразительным психологическим рисунком. Прекрасный актер Франсиско Рабаль, хорошо знакомый мировому зрителю по фильмам Луиса Бунюэля, и здесь демонстрирует высокую культуру исполнительского искусства. Достойной его партнершей оказалась Анна Белен. В игре актрисы преобладает внешняя сдержанность в передаче сильных чувств, что позволяет, избегая аффектации и мелодраматизма, идти верным путем к достоверному драматическому образу.

Публика тепло приняла фильм, показав, что живые человеческие чувства ей куда ближе, чем вымороченные жестокие страсти. Понятно, почему режиссер Педро Олеа, кото-

«Секрет», режиссер Робер Энрико (Франция)

рый отмечал «кризис сценария как следствие кризиса западной цивилизации» и говорил, что он ищет в классике то, чего не находит в современной кинодраматургии, остановил свой выбор на классическом романе Гальдоса.

Слова испанского режиссера о кризисе сценария не раз вспоминались во время просмотров. Сценарий как явление кинематографического искусства, как самостоятельное художественное произведение, глубоко исследующее жизненные проблемы, на фестивальном экране был редкостью. В лучшем случае драматургия отличалась крепким профессионализмом, умелым и точным технологическим расчетом.

Взять хотя бы французский фильм «Секрет» (режиссер Робер Энрико). На положительную чашу весов здесь можно положить, пожалуй, лишь хорошо сконструированный сюжет. Однако крепкая сюжетная конструкция не только не способна возместить общую драматургическую недостаточность, она где-то даже сковывает внутреннее течение ленты, поскольку в сосудах фильма не происходит живого, свободного кровообращения. Причина здесь, на мой взгляд, в первую очередь, та, что картине не хватает серьезной сверхзадачи, ее идея не ясна как следует самому постановщику, а потому в целом таким невнятным, холодным оказывается весь кинорассказ.

Начинается фильм в тюремной камере. Узник имитирует смертельный припадок, а когда к нему подходит надзиратель, душит его, переодевается в его одежду и бежит из тюрьмы.

Что это за человек, почему он был осужден — нам пока неизвестно, сведения о нем мы получим позже и только из уст самого героя, который, преследуемый страхом, укроется в заброшенном месте, далеко в горах, в семье писателя Томаса и его жены Джулии. Им Давид и расскажет, что он был в особой тюрьме, потому что ему известна важная государственная тайна, ее никто и никогда не должен пытаться узнать, если не хочет быть арестован и казнен. Эти слова можно понимать так, что Давид — секретный агент иностранной разведки, что он провалился и ему грозила смерть. Впрочем, фильм выдвигает и другую версию: Давид — сумасшедший, всю эту историю он выдумал.

Эти два варианта — «агент» и «умалишенный» — так и остаются загадкой и для персонажей картины и для зрителя, с той только разницей, что зрителю экранный Давид ни-

чем не угрожает, в то время как, скажем, Джулия испытывает закономерный страх: Давид равно опасен и как фантазирующий сумасшедший и как человек, говорящий правду.

В своем интервью Робер Энрико признавался: «Эта двойственность персонажа меня очень привлекала... Кто Давид — хронический параноик? Или он говорит правду?»

Честно говоря, мне подобный режиссерский подход не кажется серьезным, и не очень понятно, чем тут можно увлечься. Тем более что, как я уже говорила, о личности Давида мы не имеем никакого представления, не знаем (если, конечно, он психически вменяем), какими политическими мотивами он руководствовался, были ли они у него вообще.

Так о чем же фильм? О каком «секрете»? Тайна его содержания остается нераскрытой, несмотря на заявление режиссера, что в картине поднята «тема, которая очень соответствует нашей эпохе страха и тоски».

Что касается страха, то и Жан-Луи Трентиньян, исполняющий главную роль, и Марлен Жобер (Джулия) передают это чувство с почти осязаемой достоверностью, но не слишком ли это мало для актеров такого класса, способных на глубокие психологические исследования человеческого мира. Ведь, опять-таки, чувство страха присутствует здесь как ощущение чисто физическое, режиссер не раскрывает его как определенное общественное состояние.

Есть, правда, в фильме один момент, вдруг поворачивающий картину, как мне показалось, лицом к мысли острой и интересной. Давид в каждом видит потенциального врага, жить поэтому с ним вместе сложно, и Томас и Джулия решают отвезти его в маленький порт и переправить оттуда в Испанию. Они едут на своей машине, и у подозрительного Давида все время наготове заряженный пистолет. Давиду кажется, что их автомобиль преследуют, и на экране возникает воображаемая погоня, затем появляются «противники» в военной форме, завязывается перестрелка... А когда рассеивается весь этот мираж, выясняется, что выстрелом действительно убит человек — какой-то случайный путник. Сражение с воображаемым врагом стоило реальной человеческой жизни.

К сожалению, к размышлениям о болезненном состоянии буржуазного общества, все больше погружающегося в атмосферу неуверенности и страха, фильм подводит уже в финале, оставаясь лишь на подступах к ним, собственно, так и не проясняя главной авторской цели, существа происходящего.

Вообще, что касается авторских задач и устремлений, то обнаружить их в экранном воплощении порой было почти невозможно и в некоторых других картинах. Рассказывая о своем фильме «Накрашенные губки», аргентинский режиссер Леопольдо Торре Нильсен сообщил, что это фильм об иммигрантах, которые пытаются подняться до уровня городской буржуазии, что лента показывает столкновения иммигрантов и коренных жителей тех

«Накрашенные губки», режиссер Леопольдо Торре Нильсен (Аргентина)

мест, куда они попали, что хотя действие происходит в 40-х годах, все это могло бы иметь место и сегодня. Изложенное в такой общей форме содержание фильма может представиться не видевшим ленты как серьезное, конфликтное, социально значимое. Но на экране-то разворачивается иная картина! Подлинным сюжетом фильма является весьма банальная и пошловатая история любовных приключений смазливого ловеласа. На протяжении картины герой буквально прыгает из кровати в кровать, переходит от одной красотки к другой, от блондинки — к брюнетке, от молоденькой — к даме весьма почтенного возраста. Все эти похождения показывались с откровенными подробностями и сдабривались весьма неприличными выражениями. Параллельно с этой линией развивалась другая: история ухаживания и женитьбы молодой пары, измены мужа и убийства его женой из ревности. Если раньше шел откровенный фарс, то здесь уже разыгрывалась «жестокая мелодрама» — с окровавленным ножом, лужей крови, предсмертными хрипами и т. д. Мелодраматически завершалась и судьба главного героя. В финале он медленно угасал от чахотки: его побледневшее, осунувшееся лицо, замотанное шарфом горло и частый сухой кашель должны были, очевидно, вызывать сочувственные вздохи зрительного зала.

Вот что происходило на экране, чему отданы были усилия постановщика, и потому для меня и моих товарищей по делегации неожиданным было награждение этой ленты в Сан-Себастьяне.

Зная действительно интересные, значительные и художественно яркие работы аргентинских кинематографистов, не хотелось бы это свое разочарование связывать с аргентинским кино в целом.

На фестивальный конкурс Англия представила две картины: «Дом № 11» и «Семя тамаринда».

С более чем бедноватым и стандартным содержанием фильма «Дом № 11» еще как-то можно было бы примириться, если бы его постановщик Арам Авакян сумел найти легкую, изящную, остроумную форму экранного воплощения. Но фильм выглядит слишком тяжеловесным. Полудетектив, полувестерн, он рассказывает о том, как молодой человек, занимающийся продажей драгоценных камней, попадает в ловушку, хитро расставленную для него экстравагантным миллионером. Огромный бриллиант, который герой приготовил для заказчика, исчезает по дороге на виллу миллионера в результате нападения подосланных им же людей. Чтобы возместить убытки, герой разрабатывает сложную операцию ограбления хранилища, находящегося в доме № 11. Эпизоды эти сделаны по хорошо знакомым детективным образцам, а последующие сцены борьбы за сокровища на территории замка миллионера демонстрируют известные приемы вестерна, высокое мастерство «трюкачей».

Какие-либо серьезные мотивировки поступков и действий персонажей искать здесь бесполезно, до уровня хорошей пародии, умной иронии фильм не поднялся — происходящее временами превращается в дешевый балаган, актеры вынуждены «выезжать» на нарочитой эксцентрике.

Кэндис Берген, Джон Гилгуд, Тревор Ховард — имена хорошо известные. Здесь же они действуют всего лишь в рамках схемы, предложенной безликой драматургией. О мысли — «тонизирующей», направляющей события—говорить не приходится.

«Дом № 11» в общем-то безобидная чепуха. Отнесем фильм к числу развлекательных коммерческих лент, своего лица не имеющих,— такие ленты были и будут, но погоды они не делают, бесславно исчезая в репертуарном море. Несколько иначе следует отнестись к картине «Семя тамаринда» (режиссер Блэк Эдвардс). Фильм этот рассчитан на своего рода сенсацию. Пусть дешевую, но — сенсацию. Ведь речь пойдет о советском «агенте КГБ», о его романе с Юдит, секретаршей английского министра иностранных дел,— роли которых исполняют такие популярные кинозвезды, как Джулия Эндрюс и Омар Шариф. Как потом оценят зрители эту беспомощную поделку — другой вопрос: касса успеет принести определенный доход в любом случае...

Всерьез реагировать на фильм «Семя тамаринда» нельзя — настолько он глуп, фальшив, несостоятелен. Омар Шариф в роли русского военного атташе, советский посол, восседающий в своем официальном кабинете в косоворотке и с красной звездой на лацкане пиджака,— все это просто смехотворно... Но когда атташе по имени Федор признается Юдит: «Я хочу только вас... Я уже не хочу думать о социалистической революции»,—когда он выкрадывает в посольстве секретные документы, чтобы передать их в руки английской контрразведки, и за ним начинается «охота» «красных агентов», тут уже только иронически отнестись к картине нельзя.

Хотя, повторяю, мало-мальски серьезно воспринимать то, что происходит на экране — эти «страдания» влюбленного Федора, эту его «роскошную жизнь» на Бермудских островах, эту трогательную встречу влюбленных после «воскресения» Федора из мертвых,— просто невозможно. Так в общем-то и встретил зрительный зал неприглядную «развесистую клюкву», предложенную под маркой английского кинематографа.

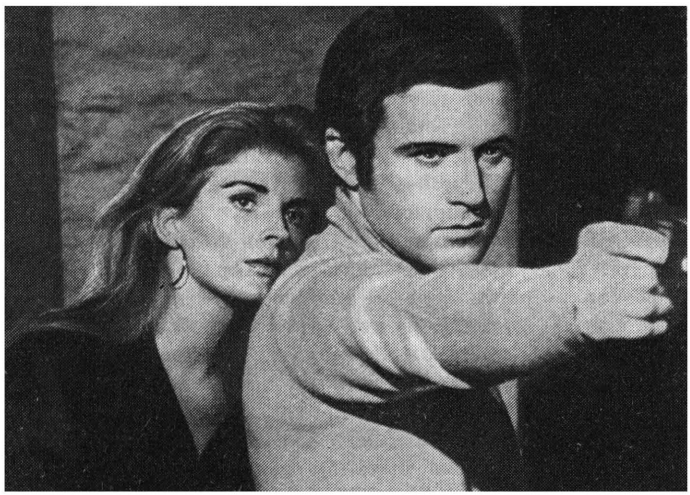
На совести английского кино выпуск этой фальшивки. И более чем странен предпринятый демарш с представлением картины на фестиваль. Жаль, что дирекция фестиваля не захотела закрыть ей доступ на конкурсный экран.

●

Сейчас, когда вспоминаешь сан-себастьянский фестивальный экран, понимаешь, что добрые десять дней мы провели в каком-то безумном мире покушений, похищений, убийств, схваток, драк, слежек, побегов, погонь.

Взрывались дома, обрушивались стены, сталкивались и разбивались машины, стреляли пистолеты, строчили автоматы, лилась кровь... Мир заговорщиков, преступников, мир гангстеров... Скажем прямо, выдержать такое довольно трудно. В гуще этого кинематографического водоворота мы оказывались порой в том же состоянии оцепенения, какое испытал итальянский священник Альберто — герой фильма Стефано Ванцины «Анастазия, брат мой», столкнувшись с реальной действительностью «свободной Америки», ее закулисным миром.

Скромный, наивно доверчивый Альберто приехал за океан к своему брату, чтобы возглавить католический приход. На его глазах маленькая запущенная церковь превращается



«Дом № 11», режиссер Арам Авакян (Великобритания)

«Анастазия, брат мой», режиссер Стефано Ванчини (Италия)

чуть ли не в храм, оборудованный в современном стиле, прихожане мгновенно исполняют его просьбы и пожелания. Альберто не понимает, что объясняется все это отнюдь не уважением к его, как он думает, знатному брату, а элементарным чувством страха перед ним — ведь Анастазия (Альберто этого не знает) — предводитель крупной гангстерской шайки.

С этой исходной ситуацией фильма связано множество комедийных положений, а если учесть, что центральную роль великолепно играет не нуждающийся в рекомендациях Альберто Сорди, то можно себе представить, какой смех царил во время просмотра в зрительном зале. Режиссер вместе с актером обыгрывают массу деталей, бытовых, психологических, используют все возможности (не нарушая чувства меры), чтобы добиться максимального комического эффекта.

Ничуть не преувеличивая достоинств картины, которая никак не претендует на своеобразие, а в сюжетной схеме повторяет уже знакомые нам варианты «иностранца в Америке», все же нельзя не заметить разоблачительных мотивов фильма. Столкновение с миром, подчиненным беспощадным гангстерским законам, миром, где возможно, казалось бы, немыслимое сочетание христианской церковной морали и аморального гангстеризма, уже само по себе знаменательно и не оставляет иллюзий.

Жизнь, лишенная всяких моральных устоев, царство безнравственности, власть низменных страстей, жизнь, в которой человек ощущает себя беспомощным и бессильным,— фильм за фильмом вносили свою лепту в эту копилку безотрадных чувств, которые вызывала фестивальная программа. Наверное, потому казались особенно привлекательными картины — пусть невыдающихся художественных качеств, но раскрывающие естественные человеческие порывы, с уважением относящиеся к такому понятию, как человеческое достоинство, картины, свободные от цинизма.

Фильм Янник Беллон «Жена Жана» (Франция), женщины-режиссера, известной главным образом своими документальными работами, я не могу отнести к числу безусловных художественных удач. Лента показалась мне несколько затянутой, излишне повествовательной, скучноватой, сделанной чуть сентиментальным почерком. Однако несправедливо было бы не заметить положительных тенденций этой картины, не усмотреть

в ней если не вызов, то противодействие лентам, ниспровергающим чистоту чувств, утверждающим разгул грубой сексуальности. Нетрудно понять тех французских критиков (а их, кажется, большинство), которые оценили этот шаг режиссера как весьма прогрессивный и обнадеживающий. Выйти с картиной, рассказывающей о личной жизни женщины без откровенных постельных сцен, чисто и возвышенно, в тот момент, когда вот уже столько времени с французских экранов не сходит порнографический боевик «Эммануэль», когда на Елисейских полях выстраиваются длинные очереди, чтобы посмотреть скандально известный фильм «Изгоняющий дьявола»,— это уже факт определенного общественного значения.

Янник Беллон и молодая, дебютировавшая в этом фильме французская актриса Франс Ламблотт поднимают тему, которая выходит за рамки бытового случая. Поначалу Надин воспринимает уход Жана (его хорошо, убедительно играет Клод Риш), как обрушившуюся на нее страшную трагедию. Она подавлена, растеряна, находится в полном смятении, поскольку привыкла считать себя неотъемлемой принадлежностью мужа, видеть в себе лишь «жену Жана». Но постепенно, преодолевая свою боль, женщина начинает открывать себя, теперь смысл жизни для нее не в том, чтобы быть «женой Жана», а в том, чтобы стать самостоятельной личностью.

Вот этот путь своей героини Франс Ламблотт показала с большой искренностью и тактом, за что и была отмечена на фестивале премией за исполнение женской роли.

Зрительный зал Дворца фестиваля был, конечно, аудиторией особой, обычная публика составляла далеко не бóльшую ее часть. Поэтому и реакция зрителей на экранное действие была в общем-то специфической. И, скажем, тот прием, который получил показанный вне конкурса в заключение фестиваля американский фильм «Великий Гэтсби» (по одноименному роману Фитцджеральда), во многом объясняется подготовкой аудитории, шумной и разнообразной рекламой ленты. Многочисленные анонсы, интервью, устроенный американцами специальный бал — гости были одеты по моде 20-х годов,— с конкурсом на лучший костюм «времен Гэтсби»,— все это делалось не случайно. Художественные достоинства фильма Джека Клейтона, к сожалению, не поднялись до уровня литературного первоисточника, картина оказалась куда беднее по мысли, по остроте и глубине социальных характеристик, чем всемирно известная книга Скотта Фитцджеральда.

И все же, когда на фестивальном экране пробивались ростки живого, настоящего, когда реальная, а не выдуманная жизнь в той или иной ее форме выходила на авансцену, тогда зрительный зал не оставался, не мог оставаться равнодушным — искусство искреннее и серьезное его захватывало, одерживало над ним победу.

●

Советский кинематограф в Сан-Себастьяне представлял фильм грузинского режиссера Георгия Шенгелая «Мелодии Верийского квартала». Снятый в жанре веселого, динамичного мюзикла, с талантливой Софико Чиаурели в главной роли, фильм не ограничивал свои задачи созданием красочного музыкального зрелища. Возвращая зрителей в мир прошлого, в Верийский квартал старого дореволюционного Тбилиси, в гущу будничной жизни его обитателей, людей небогатых, занятых тяжелым трудом, картина последовательно ведет к мысли о том, что самое важное и большое богатство — способность человека к добру, к душевной отзывчивости.

Испанские зрители уловили эту устремленность фильма пробуждать «чувства добрые». Они тепло приняли произведение советских кинематографистов и адресовали создателям картины слова сердечной благодарности.

К слову сказать, советская кинематография в целом вызывала у испанских кинематографистов и журналистов живой интерес. На пресс-конференции задавалось множество вопросов, связанных с деятельностью мастеров советского кино, с многонациональным характером нашего киноискусства, с творческой судьбой актеров. Но главное, о чем

с сожалением говорили испанские кинематографисты, это отсутствие возможности знакомиться с проблемными советскими фильмами, фильмами, рассказывающими о современной жизни советского народа, которые, как правило, не попадают на экраны сегодняшней Испании.

Кроме Советского Союза, из социалистических стран в фестивале участвовали Польша, Чехословакия и Венгрия. Польский фильм «Дверь в стене» режиссера Станислава Ружевича, к сожалению, мне увидеть не удалось — поскольку наша делегация приехала в Сан-Себастьян с некоторым опозданием. Венгерский фильм «Стоп-парад» Ливии Дьярмати, не во всем удавшийся автору, несколько односторонне изображающий жизнь заводского коллектива, требует специального разговора.

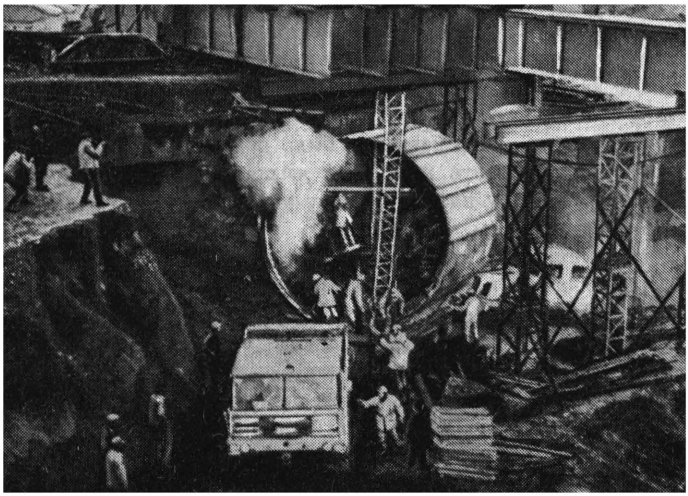
Чехословацкие кинематографисты привезли фильм «Люди из метро», поставленный Яромилом Ирешем. Картина состоит из трех самостоятельных новелл, но герои каждой из них — строители пражского метро. Режиссер вместе с оператором Яном Чуриком снимали картину в стилистике почти документальной и старались панорамы строительства, рабочие участки дать не просто фоном, а сделать максимально реальной и живой обстановкой действия. Так легче было слить среду и героя, вписать его в атмосферу труда. Правда, фильм не ставит своей задачей рассказать о самой стройке, он — о разных людях, на ней работающих, о молодых и старых, только начинающих жизнь и умудренных жизненным опытом. О становлении характера, о нравственных принципах, о трудовом долге, о любви...

Довольно короткие новеллы не дают возможности широко развернуть повествование, они требуют сжатости действия, выразительного лаконизма. Это удается не всегда и не во всем.

Иногда неправомерно оказывается на первом плане частное, второстепенное, а стремление к концентрации мысли оборачивается лобовыми, прямолинейными решениями. Наверное, фильму в целом недостает той яркой художественной образности, той углубленности авторского взгляда, которые вывели бы произведение к размышлениям более крупного масштаба, придали ему большую целостность. Сейчас это скорее отдельные зарисовки, отдельные «штрихи к портрету», пока еще не до конца сложившиеся.

Мило, непринужденно разыгрывают первую новеллу Итка Молавкова и Иван Высокий —

«Жена Жана», режиссер Янник Беллон (Франция)



«Люди из метро», режиссер Яромил Иреш (Чехословакия)

новеллу о встрече молодых людей, их чувстве. Здесь есть и правда отношений, и тонкие психологические переходы, а главное — определенным образом окрашивающая действие светлая улыбка.

По порядку третья — эта новелла выглядит более назидательной, возможно, чересчур нравоучительной. Уже начальные кадры, когда шумную подвыпившую компанию молодежи, сокрушающую мусорные ящики, разбрасывающую в разные стороны все, что попадается по дороге, кинокамера сталкивает с людьми, спешащими в этот час на работу,— пример такого нравоучительного экранного обобщения. И все-таки новелла, привлекая внимание к своему герою, характеру еще зыбкому, не установившемуся, как ломающийся голос, словно бы призывает внимательно, пристально вглядываться в таких вот ребят, не судить о них с излишней поспешностью, а поискать и найти в них зерна доброго, настоящего. Отвергнуть, махнуть рукой — проще. Не лучше ли и вернее заставить парня всерьез задуматься над своей жизнью, своей работой, своими наклонностями?

Пожалуй, самая удачная — вторая новелла, в которой рассказано о старом шахтере, всю жизнь отдавшем шахте и до последнего часа ее не покинувшем. В рассказ этот параллельно входит судьба молодого рабочего, новичка, который — лишь в начале пути, что уже прошел старик. Сближение этих линий дано не навязчиво, спокойно: то врезкой в беседу старых шахтеров мизансцены с молодым, то параллельным монтажом выразительных, точно подобранных портретов представителей разных поколений. Идея взаимосвязи, преемственности поколений возникает как бы сама собой. Когда машина, поднятая со дна шахты по методу, предложенному старым рабочим, торжественно проезжает мимо его соратников, друзей, а портрет старика мы видим на траурном извещении о смерти, сцена эта вместе с чувством понятной грусти вызывает удовлетворенность творением ума и рук человеческих. Хорошее дело получит достойное продолжение, хорошие традиции не будут забыты.

Заключительные кадры фильма «Люди из метро» покажут пуск первого поезда. Заиграет духовой оркестр, засияют направленные в упор на зрителя мощные юпитеры, и их свет, отраженный в окнах новеньких вагонов метрополитена, по-новому осветит и людей — строителей.

Открывать в человеке доброе, светлое, жиз-

неутверждающее — эта задача кинематографистов социалистических стран противостоит попыткам втоптать человека в грязь, унизить его достоинство, вывести его в жестоком зверином обличье. Человек-созидатель — и человек-разрушитель, способный к добру — и рожденный для зла. Вот два полюса, которые неизбежно сталкиваются на экране буржуазного фестиваля. Столкнулись они и на этот раз...

Международный конкурс всегда хочется рассматривать как состязание лучших, достойнейших. На сан-себастьянском экране, к сожалению, пришлось увидеть немало лент слабых, бессодержательных, которые по характеру изображаемого материала и по уровню воплощения трудно назвать участниками серьезного киносоревнования. Но источник горького ощущения, вынесенного из фестивальных просмотров, даже не столько в этом. А прежде всего — в той настойчивой последовательности, с какой авторы большинства увиденных картин утверждают глубоко пессимистичный взгляд на мир, показывая, повторяю, человека в самом неприглядном свете, отрицая светлые, гуманные, созидательные качества его натуры, пытаясь сосредоточить внимание только на слабых, отвратительных человеческих чертах.

По мнению завсегдатаев Сан-Себастьянского кинофестиваля, последний смотр был малоудачным. Присоединяясь к такой оценке фестивальной программы, я думаю, что она все-таки в определенной мере отражает общее состояние мирового кинематографа, являясь сколком с той кинопродукции, которая ежедневно заполняет экраны многих капиталистических стран. Пытаясь сранивать обычный репертуар обычного кинотеатра с тем, что показывал фестивальный экран, я легко находила черты определенного сходства, обнаруживала общие, увы, малоутешительные тенденции. В конечном итоге это был один и тот же «безумный, безумный мир».

●

Рано утром мы уезжали из Сан-Себастьяна. Уезжали, так и не ощутив тепла его лучей. Но мы увозили с собой другое тепло — тепло дружеских чувств расположенных к советскому народу испанцев, их искреннее радушие, трогательное внимание и сердечность. Встреч за рамками фестиваля у нас было не так уж много, но они оставили самые добрые воспоминания, и было ясно, что мы можем говорить на одном языке, понимая друг друга, у нас есть общие устремления, общие интересы.

А погода была все такой же неприветливой и хмурой. Ветер гнал по набережной обрывки фестивальных афиш, сорванных вчерашним ураганом — на миг промелькнули как бы немые кадры: рука, сжимающая пистолет, искаженное страхом женское лицо...

В Сан-Себастьяне шел дождь...

Семен Днепров

Фронт без флангов

«Фронт без флангов». Кадр из фильма.
Дед Матвей — О. Жаков, Млынский — В. Тихонов

Глубокая ночь. Из-за туч показался серебряный диск луны, который своими холодными лучами осветил лес, заболоченную поляну, заросшую плакучими ивами, камышом и ольхой.

Погружаясь глубоко в болото, держась за ветки кустарника, осматривая верхушки деревьев, медленно пробирается мичман Вакуленчук. К нему навстречу с автоматами на шее подходят матрос Сашка и другие моряки.

В а к у л е н ч у к. Нашли парашютиста?

М а т р о с. Нет, командир, все облазили, еще тюк с оружием нашли, а радиста нет.

Мичман тяжело вздохнул, поправил фуражку на голове, сказал:

— Светает уже, продолжайте поиск!

— Есть продолжать! — отозвался Сашка.

— Ну, пошли.

Все рассредоточились и двинулись вперед, продолжая осматривать поляну. Пройдя двадцать-тридцать метров, Сашка радостно воскликнул:

— Командир, парашют!

Вакуленчук взглянул вверх и в густом тумане на верхушке высокой ольхи увидел купол парашюта.

— Ну-ка, просигналь...

В темноте мелькнул огонек фонарика. И снова тьма.

— Командир! Не отвечают...

— Не спеши, посвети еще!

— Все, батарейка скисла...

Полная тишина. Ни звука.

— Подойдем поближе?

Две фигуры, скрываясь за деревьями, осторожно выходят на поляну. Никого нет.

Неожиданно раздается треск сломанных веток и громкий оклик: «Стой!»

На верхушках трех деревьев, запутавшись в стропах, висел человек. Он вертелся, пытаясь обрезать стропы.

— С благополучным приземлением! — улыбаясь, сказал Вакуленчук.

— Пароль! — ответил строгий голос. И в руке у парашютиста тускло блеснула металлом граната.

— Теперь какой тебе пароль...— засмеялся Сашка,— и так все ясно... Мы третий день ждем...

— Пароль!

— Вот уперся! Командир, вроде баба,— смеется Сашка.

— Ну, Москва! — отозвался Вакуленчук.

— Рязань,— ответил парашютист и добавил, убрав гранату: — Давайте знакомиться!

— Мичман Вакуленчук,— протянул мичман руку.

— Наташа,— ответил парашютист.

Мичман так и застыл с открытым ртом.

Сашка, подойдя почти вплотную к парашютисту, удивленно заметил:

— Верно, баба...— потом, смутившись, поправился. — То есть женщина...

Девушка тихо засмеялась и весело сказала:

— Не женщина, а ангел с крылышками... Что рты разинули? Помогите снять ящик! Осторожней — рация!

Мичман Вакуленчук и Саша, словно очнувшись, сняли с плеч девушки тяжелую рацию. Освободившись от нее, Наташа деловито заметила:

— Со мной еще тюки с оружием и боеприпасами сбросили, их надо быстро разыскать.

— Их-то нашли, тебя вот одну искали,— сказал Вакуленчук и добавил: — Ну и отчаянный ты парень, хе-хе, Наташа.

Домик геологов в лесу. Здесь расположен штаб Млынского. На крыльцо домика навстречу Наташе и Вакуленчуку вышел Млынский.

— Товарищ майор! Радист сержант Сафонова прибыла из штаба армии в ваше распоряжение. Материальная часть при мне.

— С приземлением, сержант, — сказал, улыбаясь, Млынский и вдруг обнял и расцеловал в обе щеки Наташу. — С благополучным прибытием, дорогой сержант!

Наташа немного смутилась, но затем, достав свернутый в трубочку конверт, передала его Млынскому.

— От генерала Ермолаева.

О к о н ч а н и е. Начало см. «ИК», 1975, № 3.

Млынский принял пакет, и все трое вошли в дом.

В штабе отряда в доме геологов идет совещание командиров. Лица присутствующих сосредоточенны. Все внимательно слушают Млынского:

— Товарищи командиры. По достоверным данным, полученным разведкой, против нас начинается карательная операция. Фашисты собрали значительные силы и надеются, окружив лагерь, уничтожить отряд. Мы решили не принимать боя, а, оставив заслон, выйти из-под удара. Тем самым сохранить отряд для выполнения главной задачи, которую поставило перед нами командование фронтом. А именно — активными действиями в тылу заставить врага оттянуть с фронта как можно больше солдат для борьбы с нами.

Сделав небольшую паузу и посмотрев на Вакуленчука, сидящего с Зиной, майор продолжил:

— В заслоне остается взвод Вакуленчука. Надо продержаться не менее двух часов, мичман. Отход отряда через сорок минут. Все свободны.

Раннее осеннее утро.

На опушке леса у треноги с картой стоят несколько эсэсовских и армейских офицеров. Среди них Вилли и Шмидт.

При них солдаты с рацией. Рядом танки, вдали видны пушки. Чуть поодаль от этой группы у автомашины с радиоустановкой, динамики которой направлены в сторону леса,— Петренко и несколько полицаев.

Петренко подходит к микрофону, от которого тянутся провода к усилительной установке. Голос предателя разносится вокруг:

— Русские солдаты и матросы, ваше сопротивление бессмысленно. Вы окружены и прижаты к непроходимому болоту. Во избежание кровопролития германское командование предлагает вам сдаться. Вам гарантируется жизнь, раненым — медицинская помощь. Выходите из леса, сдавайтесь! Выходите из леса, сдавайтесь!

Вилли, натягивая кожаные перчатки на руки, улыбается, кивает головой в сторону Петренко:

— Ганс, это говорильня — пустая трата времени. Сомневаюсь, чтобы бандиты сами вышли из леса. Бандиты в стальном кольце... Пощекочем их авиацией, а затем утопим в болоте.

— Конечно, конечно,—соглашается Шмидт.

Петренко повторяет обращение к отряду Млынского с предложением о сдаче.

— Эй, Петренко!..— кричит Шмидт.— Сможете опознать в утопленниках своего бывшего командира, майора Млынского?

— Так точно!.. Этого бандита опознаю в любом виде!— поспешно отвечает Петренко.

Слова предателя разносятся над лесом, но ни один боец отряда даже не прислушивается к ним. Фашисты, поняв бесполезность своей затеи, начинают карательную операцию.

Низко над поляной, в направлении леса, пролетают первые звенья «юнкерсов». По мере их удаления в небо вздымаются вырванные, искореженные взрывами деревья.

Самолеты волнами заходят на бомбометание, и все новые взрывы уничтожают осенний лес.

— Ракету! — командует немецкий офицер.

В воздух взвилась красная ракета. Начался артиллерийский и минометный обстрел. Цепи солдат двинулись к лесу.

Дикий грохот от разрывов бомб, снарядов и мин заполнил лес. В окопах полного профиля, в круговой обороне, лежат матросы Вакуленчука.

Вакуленчук отдает короткие команды по подготовке к бою.

— Командир! Как думаешь, наши уже далеко? — кричит сквозь грохот один из матросов.

Вакуленчук смотрит на ручные большие часы.

— Да,— улыбнулся мичман,— пожалуй, уже не догонишь...

Рядом грохочет взрыв. Матрос прижимается к стенке окопа. Взрывы следуют один за другим. Кажется, какой-то геркулес-

молотобоец огромным молотом бьет по лесу...

Падают вырванные с корнем деревья, огромные пласты черной земли засыпают траншеи. Сверху летят щепки, куски деревьев; с воем взрываются мины, срезая молодой кустарник и перемешивая его с желтыми листьями и с землей...

Давно разрушен домик геологов. Завалены землянки... Взрывы бомб и разрывы снарядов переносятся дальше. Они уже слышны в глубине леса, сзади лежащих в окопах матросов.

— Раненые есть? — спрашивает Вакуленчук.

— Михеев и Сазонов убиты! Боголепов тяжело ранен...— передают по цепи...

— Траншеи расчистить. Николай, бруствер поправь.

— Есть! — отвечает матрос.

— Быстро! — приказывает Вакуленчук.— Раненых в укрытие... Приготовиться! Сейчас полезут!

Матросы устанавливают станковые и ручные пулеметы, раскладывают гранаты...

Вакуленчук вскочил на бруствер окопа. Его все видят.

— Главное, братва, не подпускай вплотную, иначе сомнут, пулеметчикам чаще менять позиции! Ясно?..

Вакуленчук спрыгнул в траншею.

Почти одновременно с двух сторон появились черные фигуры карателей. Они медленно, цепью, приближаются к окопам. Полная тишина... Только где-то, далеко позади, слышен гул взрывов...

Лица матросов Вакуленчука... Все замерли, крепко сжимая в руках оружие... Появляясь и исчезая за кустами и стволами деревьев, приближаются цепи солдат с собаками.

Каратели уже близко... Лежат матросы. Суровые, мужественные лица...

Рука Вакуленчука на спусковом крючке ручного пулемета... Палец нажимает на крючок... Тишину разрывают звуки выстрелов.

...Отряд Млынского тремя колоннами вышел к опушке леса. Впереди открытое место. Болото, покрытое сверху небольшими кустиками и листьями, чуть-чуть колышется. Утренний густой туман укрыл все пространство.

Вдали черная стена леса. Где-то позади слышен гул.

Млынский и Серегин стоят у самого края болота. К ним подходит Алиев. Млынский спрашивает у него:

— От Вакуленчука никого нет?

— Никого.

Серегин попробовал наступить ногой на кочку. Она провалилась в трясину. Схватив за руку Алиева, он с усилием вытащил мокрую, всю в мелких зеленых зернах ногу...

Млынский смотрит на часы.

— Если еще через час не найдем брод, придется бой принимать здесь,— и обращаясь к Серегину, — давай, капитан, команду рыть окопы. Другого выхода не вижу.

Над лесом низко пролетела шестерка «юнкерсов».

Млынский подошел к крайней телеге. На ней лежал раненый. Он слабо поднял руку, приветствуя майора. Млынский, чуть улыбнувшись, подошел к раненому, крепко пожал его руку и направился дальше. Он обходит отряд.

И по тем взглядам, которые бросали на него бойцы, он понимал, что ему ничего не надо говорить... Люди готовы на новый трудный бой.

Млынский остановился у подводы, где Зина давала пить двум раненым матросам.

Один из них — крепыш лет двадцати пяти, в гимнастерке, с распахнутым воротом, из-под которой виднелась тельняшка,— в беспамятстве тихо стонал. Мишутка с серьезным лицом помогал Зине...

— Что приуныли? — улыбнулся Млынский.

— Все в ажуре, товарищ майор,— ответил один из раненых.

Млынский вопросительно посмотрел на Зину.

Девушка, ничего не ответив, опустила голову.

Млынский ласково погладил по голове Мишутку и медленно пошел дальше. Встретившись через несколько шагов с политруком Алиевым и Серегиным, остановился.

С е р е г и н. Иван Петрович!.. Я приказал распрягать лошадей... Телеги поставим перед окопами... устроим завалы из сосен...

— Хорошо,— ответил Млынский и, посмотрев на часы, немного подумав, добавил:— Рой две линии окопов. Во вторую уложим раненых...

— Есть! — ответил начальник штаба и ушел к солдатам, которые переворачивали телеги и пилили сосны.

Обойдя отряд, Млынский вернулся к болоту и увидел подходившего мокрого, опирающегося на большую жердь деда Матвея и плетущегося за ним, вымазанного тиной и грязью Алешку.

— Осторожней,— сказал им Млынский.

Дед Матвей и Алешка в изнеможении опустились на землю.

Дед снял сапоги, вылил воду и начал выжимать портянки.

Млынский озабоченно спросил:

— Ну что?

Дед Матвей, натужно откашливаясь, сказал:

— Нашли...

— Вот спасибо, Матвей Егорыч! Ну, давай, давай, где? Далеко?

— Версты две...— и, немного помолчав, добавил: — Только обозом вот не пройдем... затянет...

— Что же делать? Как долго еще туман продержится? — спросил Млынский.

Дед прищуренным глазом взглянул на солнце.

— Ну час-два, не боле...

Млынский обернулся, крикнул:

— Отставить окопы! Рубить жерди! Приготовиться, раненых и боеприпасы нести на руках!

Над лесом, противно гудя, пролетела «рама».

Алешка проводил самолет глазами и злобно заметил:

— У, гад!.. Высматривает...

Осенний ясный день. Матросы Вакуленчука продолжают тяжелый неравный бой с карателями, которым ценой больших потерь удается приблизиться к лагерю Млынского.

В живых осталось трое — Вакуленчук и два матроса.

Вокруг царит невообразимый хаос... Трупы карателей валяются у самого бруствера. Рядом горит подбитый немецкий танк.

Мичман, оторвавшись от пулемета, бросает три гранаты... Осыпавшаяся земля мелкими комочками облепила его одежду... Бой неожиданно стих.

Посмотрел на часы... Прошло два часа...

Вакуленчук быстро пробежал по окопу.

— Андрей! — крикнул он, подбегая к мокрому, в одной тельняшке, курносому парню... Струйки пота, перемешанные с грязью, оставляли на его лице длинные бороздки.— Будем отходить, понял? Я пойду посмотрю, может, еще кто живой.

М а т р о с. Добро.

— Живой, ну и молодец.

Вакуленчук обращается к Сашке.

— Сашка, слышь, Сашка, будем отходить, ясно?

— Есть.

— Если меня подсекут, планшетку захватишь ты.

— Есть, командир.

Вакуленчук обходит убитых. Стащил их в одно место, накрыл плащ-палатками. За углом окопа наткнулся еще на одного матроса. Наклонившись к нему, потрогал лоб... Еле слышный стон скорее почувствовал, чем услышал Вакуленчук.

— Жив, Коля! — радостно воскликнул он...— Хорошо! Потерпи!.. Сейчас носилки сообразим. Потерпи. На прорыв пойдем.

Коля ничего не ответил, только открытые голубые глаза в упор смотрели на Вакуленчука. Потом матрос покачал головой и чуть слышно сказал:

— Со мной... не пройдешь... пристрели, Васильич...

— Брось дурить! — оборвал его мичман.— Понял? Потерпи, потерпи. Полежи, сейчас вернусь. Ну?

Матрос улыбнулся бескровными губами и проводил его взглядом.

Вакуленчук кинулся туда, где у пулемета его ждали Андрей и Сашка.

Мичман отдает короткий приказ:

— Сашка, Сашка, прикроешь.

— Ладно.

Вакуленчук взвалил на свои плечи Николая и, крикнув:

— Братва, полундра,— выскочил из окопа. За ним последовали, стреляя из пулемета и бросая гранаты, Сашка и Андрей.

Вакуленчук, не чувствуя тяжести тела Николая, с необыкновенной ловкостью проскочил через цепь карателей.

Только взрывы разбрасываемых Андреем гранат и трескотня пулемета Сашки сопровождали этот безумный и страшный в своей реальной отчетливости бег...

Каратели не успели опомниться, как матросы уже были за их цепью. И только, когда они достигли края спасительного леса, раздались поспешные очереди из автоматов.

Лес у болота. По указанному дедом Матвеем направлению по болоту проходит отряд Млынского; бойцы, опираясь на длинные жерди, осторожно, тяжело и медленно продвигаются вперед. На самодельных носилках несут раненых. На плечах — боезапас. Вдали постепенно смолкает грохот орудий.

По лесу продолжает бежать Вакуленчук. За ним, отстреливаясь, бегут два матроса. Послышался лай собак, каратели стреляют в сторону бегущих моряков, преследуют их, но медленно отстают.

Стремительный бег через кусты и бурелом продолжался до тех пор, пока Вакуленчук не свалился в большую свежую воронку. Немного отдышавшись, вытер рукавом иссеченное в кровь лицо. Потом склонился над Колей. Тот не подавал признаков жизни.

Вакуленчук поспешно разорвал его гимнастерку, приложился ухом к груди... Затем приподняв голову Николая, закрыл ему глаза.

На коленях, сгребая руками сыроватую землю, стал закапывать на дне воронки тело друга.

Сверху, с края воронки, на него смотрели тяжело дышавшие Сашка и Андрей.

Лес у болота.

...Трое моряков вышли к месту, где был последний привал отряда Млынского, когда солнце было уже высоко. Отблески его лучей отражались на поверхности тихо колыхавшегося болота...

Был удивительно погожий осенний день... У самого болота, на перевернутой повозке сидел дед Матвей. Он глянул на Андрея, на ходу поправлявшего зубами повязку немного повыше локтя.

— А я уж думал, зря сижу,— он встал,— пошли сынки, пошли.

Дед Матвей повел моряков через болото догонять отряд Млынского.

На том месте, где еще недавно матросы Вакуленчука сдерживали атаки карателей, несколько немецких офицеров осматривают позиции. Земля здесь вспахана взрывами бомб, снарядов и гранат, валяются вывороченные с корнем деревья и трупы солдат...

С группой немецких солдат подходят начальник полиции Раздоркин и Петренко.

— Ну? — спрашивает их Шмидт.

Полицаи, вымазанные в тине с головы до ног, угрюмо молчат. Докладывает немецкий фельдфебель:

— Они утверждают, что болота непроходимы, штурмбанфюрер!

Гестаповец вплотную подошел к полицаям.

— Значит, непроходимы? — он хлестнул по лицу Раздоркина, приговаривая: — Воевать — это тебе не взятки брать, скотина! Петренко! Примешь сейф и дела у этого болвана!

— Благодарю! Оправдаю! — суетливо поклонился Петренко.

Гестаповец, не дослушав, отошел от него.

Железнодорожный путь в лесу. У полотна небольшая группа советских военнопленных складывает в штабеля шпалы. У всех измученный вид. Еле передвигаются.

Пленных охраняют два полицейских с винтовками и с повязками на рукавах. Один из них Охрим Шмиль. Мимо проезжает дрезина с немецкими солдатами. Проходит патруль.

Среди пленных — сержант Бондаренко. Его руки обвязаны серыми тряпками, сквозь которые проступают пятна запекшейся крови.

Напарник Шмиля прикрикивает:

— Ну, шевелись, шевелись, дармоеды!.. Быстрей! Быстрей!

Пленные безучастно взваливают на себя очередную шпалу и, медленно передвигаясь, подносят ее к штабелю. К полицейскому подходит Шмиль.

— Тихон!

— А, Шмиль...

— Видишь — доходяги!..— протягивает ему пачку сигарет.

— Ох, ты! Где раздобыл, Охрим? — рассматривая пачку, спрашивает Тихон.

— Следователь из гестапо вчера угостил...

— Кх, кх, кх, горчит!..— затягиваясь, говорит Тихон.— Наш самосад получше и покрепче будет...

Охрим оборачивается и смотрит вдоль железнодорожного полотна. Никого нет... Резко повернувшись к Тихону, бьет его прикладом винтовки по голове... Тихон, ойкнув, медленно оседает на землю...

Военнопленные застыли... С удивлением смотрят на полицейских.

— Чего рты разинули! — кричит Охрим.— А ну, быстро ко мне! Быстро.

Не понимая, что происходит, пленные не двигаются с места...

Охрим подзывает Бондаренко.

— Иди сюда! Да быстрее! — отдает ему винтовку Тихона,— бери за голову,— показывает на лежащего,— и в кусты!..

Вместе с Бондаренко он оттаскивает с дороги труп полицейского.

— А теперь, ребята, — обращается он к пленным,— быстро за мной, в лес!.. Скорей, скорей, ребята,— командует Охрим.

Пленные во главе с Охримом скрываются в густых зарослях леса...

...Тяжело дыша, они выходят на небольшую поляну... Двое еле идущих солдат, задыхаясь, просят:

— Подождите, братцы... передохнуть надо!

Охрим смотрит на них, командует:

— Нельзя, хватятся — догонят. Вперед!

...Все продолжают идти. Разные лица, молодые и старые. Пожилой человек резко припадает на левую ногу. У него восточного склада лицо, заметный акцент.

Это Октай, который подобрал вторую винтовку. Один из военнопленных выделяется своим нервным, почти горячечным состоянием. Он худ, густо оброс, голос его хрипловат. Это Игнат.

Тяжело ступает Семен Бондаренко.

— Куда же нам теперь деваться? — спрашивает Игнат.— Уйти — ушли, а куда придем?

— В лес, и чем дальше, тем лучше! — отвечает Охрим.

— Семен,— говорит Игнат, обращаясь к Бондаренко,— помнится, ты говорил, что ты этот лес знаешь?

— Знаю...

— Ну и веди!..

Землянка Млынского. При свете коптилки сидят Млынский, Алиев и полицай Охрим.

— Охрим Шмиль? Верно? — спрашивает Млынский.

— Все точно! — отвечает Охрим.

— Расскажите, как вы попали в полицаи и почему это вдруг сбежали? — спрашивает Млынский.

Охрим задумался, посмотрел на Алиева, на Млынского и ответил:

— Я хотел бы, товарищ майор, поговорить с вами один на один.

Алиев уже приподнялся, но его остановил Млынский:

— Останьтесь, Гасан Алиевич! — и, посмотрев на Охрима, жестко сказал: — А от комиссара отряда у меня секретов нет. Так что вам придется отвечать на наши,— он подчеркнул слово,— наши... вопросы, иначе вообще разговора не будет.

Шмиль еще раз посмотрел на Алиева, перевел взгляд на Млынского и после паузы ответил:

— Вы правы, вы здесь хозяин!.. А нам надо обязательно поговорить,— и, тяжело вздохнув, сказал: — Я заслан к вам из гестапо!..

Млынский и Алиев переглядываются.

— С какой целью? — спрашивает Млынский.

— Убить командира. Комиссара тоже. Еще ликвидировать рацию и радиста...

— Не много ли задач перед вами поставило гестапо? — усмехнулся Млынский.

— Многовато. Я тоже так думаю,— сказал Шмиль.

— Значит весь побег с освобождением пленных был инсценировкой?— спросил Алиев.

— Да.

— А убийство полицая?

— А этого я тюкнул по-настоящему.

— Скажите, как вы рассчитывали выполнить свое задание? — спросил Млынский.

— Для этого в группу пленных специально был включен Семен Бондаренко. Рассчитывали, когда выйдем на вас, через него и мне будет больше доверия. А какой-то перебежчик Петренко его опознал среди пленных.

— Так... кто еще из агентов гестапо проник в наш отряд?

— Не знаю, но могли кого-нибудь заслать,— сказал Шмиль. После паузы он спросил: — Можно мне задать вам вопрос?

— Слушаю вас,— сказал майор.

— Ваша семья успела эвакуироваться? Гестапо усиленно разыскивает вашу жену и детей. По некоторым сведениям, они не успели уехать. Где-то скрываются. По всей Смоленщине объявлен розыск. Хоть это от нас далеко, но слухи дошли.

— Кто вы, Охрим Шмиль? — в упор спрашивает Млынский.

— Больше того, что сказал, я сообщить не могу... Мне бы в город надо вернуться...

Немножко подумав, командир отряда сказал:

— В город вам нельзя возвращаться, не выполнив задания гестапо. Останетесь здесь, пока все не прояснится...

— Ясно,— кивнул Охрим.

— Идите.

Охрим вышел.

Млынский проводил его взглядом, вздохнул, достал из нагрудного кармана фотографию жены с двумя детьми, стал внимательно смотреть на нее.

Алиев спросил:

— Разве могло случиться, чтобы они не уехали, Иван Петрович?

Млынский после небольшой паузы, все еще смотря на фотографию, глухо ответил:

— Всякое могло случиться... Мать очень болела...

Положив фотографию в карман, сказал Алиеву твердым обычным голосом:

— Пойдемте, Гасан Алиевич, проверим готовность людей к переходу. Нужно спешить, скоро зима...

В густых зарослях черного леса расположился отряд Млынского. Небольшая поляна. Вокруг несколько свежевырытых землянок. У одной из них, на козлах, висит котел.

На поляне в строю стоят бывшие пленные. В конце строя — Охрим. Передвигаясь вдоль шеренги, Серегин задает освобожденным военнопленным вопросы. Спрашивает у первого из них, кто он. Тот представляется:

— Сержант Байсамбаев Октай! Сорок четвертый полк... Сто тридцать первой стрелковой дивизии. В плен попал в июле под Ровно...

Серегин ведет запись в блокноте.

— Как это случилось? — спрашивает Серегин.

— Контужен был...— отвечает Октай.— Подобрали...

— Воевать будешь?..

— Так точно, товарищ капитан,— радостно восклицает Октай.— Буду!

Серегин переходит к следующему.

— Рядовой Игнат Осыка! Девятый отдельный стройбат. В плен попал в сентябре...

— Где?

— Под Шосткой, укрепрайон строили...

— Как попал в плен?

— Ну... Окружили... с перепугу и сдался!

Бойцы вокруг засмеялись.

— Так ты и у нас с перепугу сдашься? — говорит Серегин под смех бойцов отряда.

— Нет, товарищ командир, я теперь ученый!

— Ну, в бою увидим, чему тебя научили...

Из землянки выходит Алиев. Подходит к выстроившимся солдатам.

Серегин, увидев его, скомандовал: «Смирно!»

Все вытянулись. Серегин, обращаясь к Алиеву, докладывает:

— Товарищ комиссар, группа бывших военнопленных в составе восьми человек построена.

Алиев, обращаясь к ним, говорит:

— Вольно, товарищи! Вы находитесь в полку регулярной Красной Армии. Завтра примете присягу. Вы на себе испытали, что такое фашистский плен. Мы дадим вам оружие, и у вас будет возможность отомстить врагу. А теперь идите вымойтесь, поешьте и получите обмундирование. Товарищ Бондаренко, командуй,— заканчивает комиссар.

Бондаренко командует:

— Нале-во! Шагом марш!..

Отделение двинулось с поляны. Навстречу ему идет Наташа. Она смотрит на проходящих солдат, на идущего Бондаренко. Пройдя несколько шагов, обернулась. Остановилась... Обернулся и Бондаренко. Оба застыли... Затем бросились друг к другу...

— Наташка! — крепко обняв, целует ее Бондаренко.

— Сенечка, Сеня! Нашелся!

На них изумленно смотрят Алиев и Серегин.

Наташа поворачивается к ним. Бондаренко смотрит на удаляющееся отделение. Он не знает, что делать... Растерялся... Наташа держит его за руку. Смущаясь, он идет за ней.

Наташа радостно улыбается и подталкивает Бондаренко, восклицает:

— Гасан Алиевич, Гасан Алиевич,— потом, поправившись, говорит: — Это мой муж! Товарищ майор. Я думала, он погиб, а он здесь! Семен Бондаренко!

Все улыбаются. Алиев говорит:

— А мы с ним давно знакомы, Наташа...

Серегин добавляет:

— Между прочим, не без его помощи и ты сюда попала.

Все смеются, Бондаренко совсем смутился.

Штаб фон Хорна.

Идет оперативное совещание. За длинным столом сидят генералы и офицеры. Докладывает начальник оперативного отдела армии полковник Кемпе:

— ...В полосе наступления наших войск беспокоит правый открытый фланг...— показывает на карте.— Возможная контратака русских с направления Глуховка — Дорофеевка может поставить в сложное положение нашу танковую группировку.

— Какие части мы можем перебросить для укрепления правого фланга? — спрашивает фон Хорн.

— Господин командующий,—говорит пожилой генерал.— Почти все армейские резервы уже включены в ударные группировки...

— Что же у нас в резерве?

— Танковый полк дивизии СС «Райх» и один мотобатальон.

— Да, немного,— говорит фон Хорн и приказывает адъютанту. — Соедините меня с генерал-фельдмаршалом, Крюге.

— Слушаюсь,— Крюге выходит.

— Какое прикрытие может обеспечить авиация? — обращается фон Хорн к молодому авиационному генералу, сидящему у края стола.

— Первая и вторая эскадра сосредоточены на полевых аэродромах! — докладывает летчик.

— Погода вас не беспокоит, генерал?

— Меня беспокоят партизаны, господин командующий!

— Какие еще партизаны?! — раздраженно спрашивает фон Хорн.

— Сегодня ночью было совершено нападение на один из моих аэродромов, уничтожено на земле две эскадрильи истребителей... Погибли летчики из эскадры «Кондор»...

— Что?! — восклицает фон Хорн и, резко повернувшись к полковнику Кемпе. — Полковник Кемпе, почему я узнаю об этом последним?..

— Я хотел доложить вам об этом в конце совещания...— поспешно отвечает Кемпе.

— Вы обязаны были доложить немедленно! — резко обрывает его фон Хорн.— Штандартенфюрер Вольф! В чем дело?

Штандартенфюрер Вольф встал:

— Господин командующий, в тылу армии действует отряд регулярных войск русских под командованием майора Млынского...

— Млынский?! — рассвирепел фон Хорн.— Снова Млынский?

Речь генерала прервал глуховатый прерывистый звонок. Фон Хорн поднял трубку аппарата:

— Господин фельдмаршал, я позволю себе еще раз напомнить о моем открытом правом фланге. Чем ближе мы к Москве, тем ожесточеннее сопротивление русских войск,— сменив резкий тон, тихо проговорил он.

Его прервал голос в трубке:

— Дорогой Хорн, 33-я мотодивизия уже на пути к вам. Это все, чем я могу вам помочь...

— Господин фельдмаршал, при такой растянутости фронта одной дивизии мало...

Голос в трубке:

— В случае необходимости, сманеврируйте частями вашей армии и не волнуйтесь, генерал! У русских будут другие заботы, кроме вашего правого фланга... Желаю успеха! — и трубка умолкла.

Во время этого разговора офицер связи, бесшумно вошедший в кабинет, передал полковнику Кемпе телеграмму. Тот торопливо пробежал ее глазами и, выждав, когда генерал закончит разговор по телефону, поднялся. Он был бледен.

— Господин командующий,—чуть заикаясь, начал Кемпе.— Только что сообщили: совершена диверсия на железной дороге в районе Плавска. Тридцать третья мотодивизия понесла большие потери.

Фон Хорн медленно опустил трубку на рычаг и посмотрел на Вольфа.

— Вы докладывали, что все партизаны уничтожены или блокированы.

— Это не партизаны. Это регулярные войска, и чтобы их уничтожить, нужны войсковые части.

— Нет, Вольф! — перебил его генерал.— Вы уже получили полк, и он понес большие потери. Повторяю: больше ни одного солдата. Ни одного! Запомните это, штандартенфюрер, хорошенько! Обходитесь своими силами.

Землянка радиста. Наклонившись над рацией, Наташа ведет прием радиограммы из штаба армии и здесь же вслух читает Млынскому:

— Оборудуйте новую базу отряда ближе к городу и к основной линии коммуникаций фон Хорна. Точка. В районе города действует разведгруппа фронта. Точка. Командир — капитан Афанасьев. Точка. Пароль для связи: «В Москве безоблачное небо». Отзыв: «В Берлине будет пасмурно». Точка. Контакт вступит по необходимости только с вами. Точка. Ермолаев.

Внимательно выслушав указание командующего армией, Млынский произнес:

— Хорошо. Записывай, Наташа. Отряд переходит на новую базу в квадрате тридцать семь сорок три. Ждем боеприпасы, медикаменты, зимнее обмундирование в районе деревни Шуя.

Небольшая деревенька. Никакого движения. Ни одного дымка. Тишина...

Отряд остановился вблизи деревни. На разведку направлен Вакуленчук с матросами. Возвращаясь, он докладывает Млынскому:

— Пустая деревня, товарищ майор... Ни души.

Млынский переспрашивает мичмана:

— Ты хорошо смотрел? Мин нет?

Вакуленчук:

— Ну, полный порядок.

Подошедший Серегин предлагает:

— Товарищ майор, может, привал устроим? Люди устали, обогреться бы надо.

— Хорошо,— соглашается Млынский и отдает Серегину распоряжение. — Выстави охранение подальше от деревни, чтобы не было никаких неожиданностей.

— Есть,— ответил Серегин.

Изба Клавдии Герасимовны в заброшенной деревне. Млынский, Алиев и Серегин в избе, горит печка. Тепло. Здесь же Наташа.

— Наташа, выйдешь на связь во второе запасное время, а то немцы запеленгуют нас раньше, чем отдохнуть успеем.

— Передачу отсюда вести?

— Нет, из леса, отойдите километров на пять... — смотрит на карту и, обращаясь к Серегину. — Бондаренко проводит тебя. А сейчас — отдыхать!

Входит солдат.

— Товарищ майор! Тут до вас добиваются...

— Кто?

— Женщина! Вышла на охранение... Горковенко приказал отвести ее к нам!.. Я говорю — нельзя, командир отдыхает, а она прямо на штык прет...

— Что же это, я в свой дом должна по докладу входить? Здравствуйте,— прерывает солдата входящая в хату высокая, худая, обвязанная платком по самые глаза женщина.

Млынский быстро ответил:

— Здравствуйте!— и, обращаясь к солдату, сказал: — Можете быть свободны.

Солдат уходит.

Женщина по-хозяйски окинула взглядом всех присутствующих, не торопясь, сняла полушубок, с головы платок, встряхнула его. Села на лавку, сняла сапоги, надела чувяки и подошла к Млынскому:

— Ну, будем знакомиться,— с улыбкой сказала она.— Клавдия! Колхозный бригадир, а теперь — председатель.

Млынский, переглянувшись с Алиевым, спросил:

— Клавдия, а по батюшке как?

— Клавдия Герасимовна.

— Вы извините, мы тут без вас...

— Да это уж вы меня извините, хозяйка такая плохая. Я сейчас мигом. Ой, у вас и... и картошка-то уже готовая.

— Где же ваш колхоз, Клавдия Герасимовна? — спрашивает Алиев.

— Да как где? — удивилась она.— Здесь! Колхоз имени Ленина. Правда, сейчас мы в лесу.

— А что же вы в лесу делаете?

— Ничего... живем, работаем...

— И много в лесу колхозников?

— Баб-то у нас... семьдесят три, мужиков двое. Ну, детишки... Коровы, овцы, свиньи, куры даже есть.

Клавдия внимательно посмотрела на Млынского и с надеждой спросила:

— А вы к нам насовсем? Или временно? — и, не дожидаясь ответа, продолжала: — А то ить мне распорядиться надоть!..

— Здесь временно,— ответил Млынский,— а вообще насовсем! Недалеко от вас будем! Соседи...

Клавдия Герасимовна молча посмотрела на него, на Алиева и, вдруг засуетившись, начала накрывать на стол, поставила чугунок с картошкой, миску с капустой. Откуда-то из-за двери достала завернутую в тряпку бутылку водки, осторожно поставила на стол.

Млынский попробовал соленую капусту, кивает Алиеву, показывая на вилок:

— Вот, Гасан, вкусно, очень вкусно.

Клавдия Герасимовна придвигает к майору бутылку водки:

— Командуйте!

Млынский взял бутылку:

— Да никак довоенная, смотри. Ну, пожалуйста, давайте разливайте.

Хозяйка разливает водку, берет стопку:

— Со знакомством!

— За победу!

Все выпивают, начинают закусывать. Млынский хвалит капусту.

Клавдия Герасимовна:

— Кушайте на здоровье, кушайте.

Командир отряда, сочувственно глядя на Клавдию Герасимовну, интересуется:

— Тяжело без мужчин хозяйство вести?

— Без мужика всегда тяжело, но справляемся. Вот ведь что бывало, мужики наши и выпивали, да чо греха таить, и кулаком иногда баловались, всяко бывало. А вот ушли на войну, и осиротели мы. Кушайте... Бабы у нас хорошие, справные, работящие. Вот собрались на сходку и порешили: не распускать колхоз, так всем миром и снялись. Вот меня тогда председателем-то и заместо Алексеича избрали. Он на фронте воюет.

В беседу, оторвавшись от еды, вступает Серегин:

— А зачем в лес-то ушли? Немцы-то обо-

шли стороной, могли бы в деревне жить?

— А чо же нам, его дожидаться, что ли? Мы в деревне деда Егора оставили. Он хуч и хворый, а службу свою славно несет.

— Ну, а откуда узнали, что мы в деревню пришли? — спросил Серегин.

— Так вот дед Егор-то нам и сообщил. Он же разведку вашу увидел. Ну, потом уже все войско. Пришел на заставу и племяшу моему Фролке шепнул...

— Так у вас и заставы есть? — удивился Алиев.

— А как же? По всем правилам, — улыбается Клавдия,— чтоб от немца хозяйство сберечь, надоть и разведку иметь.— Оглядев всех ласковым взглядом, Клавдия продолжала: — Располагайтесь тут, кушайте. Я побегу в лес. Радость такую бабам своим рассказать надоть. Помощь, может, какая требуется?.. Говори, командир, не стесняйся. Мы всем колхозом поможем!

Млынский переглянулся с Алиевым, встал, подошел к Клавдии Герасимовне и, смотря ей прямо в глаза, сказал:

— Дорогой ты наш человек, Клавдия Герасимовна! Большое тебе спасибо от всех нас... от всей Красной Армии!..

Клавдия Герасимовна:

— Сталин-то жив, здоров? Москва стоит?

— Жив-здоров. И Москва и Ленинград стоят.

— А мы и не сумлевались. Ну, я побегу.

...В той же самой комнате, где когда-то допрашивали Петренко, за большим столом сидит гестаповец Шмидт. Напротив него, ссутулившись, женщина с приятным, но очень усталым лицом. В глубине комнаты на диване штандартенфюрер Вольф.

— Госпожа Млынская, вы можете, вы обязаны спасти своего мужа. Да, да, спасти. Это очень просто. Напишите ему записку, несколько слов. Разве это предательство?

— Что я должна написать?

— Опишите общее положение вещей таким, каково оно есть в действительности. Ваш муж несколько месяцев находится в лесу, отрезан от мира и не знает, вероятно, что наши солдаты уже разглядывают в бинокли Москву. Напишите еще, что очень скучаете, что дети ваши больны. Ведь это все правда, не так ли? Мы гарантируем жизнь ему и его солдатам...

— Я ничего не буду писать,— после небольшой паузы ответила Млынская.

— Фанатичка! — взорвался Шмидт.— С вами бессмысленно разговаривать! Из вас нужно выбивать фанатизм! И мы сделаем это!

Вольф поморщился и направился к двери. С порога он обернулся.

— Не тратьте времени на угрозы, Шмидт,— бросил он по-немецки.

— Я вас понял, господин штандартенфюрер.

Зима. Лес. По дороге на мотоцикле едет офицер немецко-фашистской армии в форме обер-лейтенанта. Перед сваленным деревом он остановился и осторожно подходит к нему.

Треск сломанной ветки прозвучал за его спиной, как выстрел.

Повернувшись, увидел направленный на него немецкий автомат и услышал окрик:

— Хенде хох!

Мгновение... ударом ноги выбил автомат из чьих-то рук, но кто-то сзади крепко схватил его за шею, пытаясь согнуть голову...

Он перекинул через себя этого человека, но сам, не удержавшись, упал. На него набросилось несколько человек. Лежа на земле, он пытался еще вырваться, но руки уже были загнуты за спину, а его запястья стянуты жестким, врезавшимся в тело ремнем.

— Ух, гад фашист! — ругался матрос Сашка, держась за руку.

— Ишь, гусь какой...

Обер-лейтенант только дернулся.

Лукьянов подтолкнул дулом в спину:

— Иди, гад, иди!

На рассвете часовой разбудил майора Млынского и доложил:

— Там Полищук и Лукьянов языка привели.

— Впусти,— сказал Млынский.

Проснулся спавший рядом Алиев.

...В избу входят Полищук и Лукьянов, очень уставшие. Посиневший от холода,

в разорванной шинели обер-лейтенант прислонился к косяку двери. Полищук кладет на стол документы и оружие пленного:

— Товарищ майор, в лесу поймали.

— Офицер.

Млынский подошел к обер-лейтенанту. Посмотрел на него и сказал солдатам:

— Ну, спасибо, ребята. Молодцы:

Алиев развернул свой планшет.

— Фамилия, имя, звание?

Обер-лейтенант внимательно посмотрел на Млынского и ответил по-русски:

— Прикажите развязать мне руки!

— Развяжите!

Офицер подошел к скамейке, тяжело опустился на нее и сказал:

— Нам нужно поговорить наедине.

Млынский взглянул на Алиева, посмотрел на офицера. Алиев молча кивнул головой и вышел из избы. Удивленные Полищук и Лукьянов следом.

Млынский молча смотрит на обер-лейтенанта.

— Вы майор Млынский? — спросил офицер.

— Предположим! — ответил Млынский.

— В Москве безоблачное небо!..

— Что вы сказали? — переспросил майор.

— В Москве безоблачное небо! — раздельно повторил офицер.

— Капитан Афанасьев! В Берлине скоро будет пасмурно! — ответил Млынский.— Мы ж тебя повсюду разыскиваем.

Афанасьев молча подошел к печке, взял чайник, налил себе кипятку. Небольшими частыми глотками начал пить воду. Аккуратно снял шинель, фуражку и присел к столу.

— Мне нужно связаться с Центром.

Млынский достал кусок сала, хлеб и бутылку с оставшейся на дне водкой.

— На, выпей, согреешься.

Афанасьев налил себе, залпом выпил, закусил кусочком сала. Закурив сигарету, прислонился к теплой печке:

— Случилась беда, товарищ майор!.. Мой радист и рация погибли... Связи с фронтом нет. Явок в городе у меня тоже нет. Ну, а сам я в плену у вас! — грустно улыбнувшись, сказал Афанасьев.

— Что же произошло? — спросил майор.

— Не знаю,— устало сказал Афанасьев,— засекли пеленгаторы или выдал кто... пока не знаю.

— А явки, что с ними?

— На всех сигнал опасности. Одна уничтожена. Надо срочно связаться с Центром.

— Егорычев!— крикнул майор.

Вошел часовой.

— Вакуленчука быстро ко мне.

— Есть,— сказал часовой и вышел.

— Не вышел на встречу и мой запасной связник, служивший в полиции,— продолжал Афанасьев.— Кстати, вы получили наше предупреждение о гестаповских агентах в отряде?

— Да, спасибо,— подтвердил майор,— но еще до вашего сообщения к нам в отряд пришел с повинной полицай Охрим Шмиль. Правда, он ничего не сказал об остальных, заброшенных к нам гестапо.

— Темнил?

— Похоже — не знает. Ну, на всякий случай, мы ведем наблюдение за всеми, пришедшими к нам в отряд. Что-то не договаривает этот Шмиль, а что — понять не могу.

— Он далеко? Надо бы с ним побеседовать... Может, удастся узнать что-нибудь о моем связнике пропавшем.

— А вы его знаете?

— Только словесный портрет.

Входит Вакуленчук:

— Разрешите?

— Да, мичман. Охрима Шмиля ко мне и предупреди Наташу, чтоб готовила рацию, срочно.

— Есть! — ответил мичман, удивленно покосившись на «обер-лейтенанта».

— Он далеко? — спросил Афанасьев.

— Да нет, здесь рядом.

Млынский передал Афанасьеву телогрейку:

— Возьмите пока...

— Благодарю вас, — сказал Афанасьев. Взял телогрейку, поднялся, услышав, как хлопнула снова дверь в сенях: — Я оттуда из-за занавески погляжу на этого типа...

Едва Афанасьев скрылся за занавеской, как Вакуленчук привел заспанного Охрима.

— Разрешите?

— Расскажите, Шмиль, о всех сотрудниках полиции, которые служат в городе,— приказал майор.

— О тех, которых знаю?

— Ну, разумеется.

— Я служил в караульном взводе... Иногда мы обслуживали комендатуру и гестапо.

М л ы н с к и й. Так, по порядку. О полицаях вашего взвода. Как они выглядят. Поподробнее.

Ш м и л ь. Ну, нас было человек двадцать пять, и...

Из-за занавески неожиданно выходит Афанасьев. Шмиль, мельком взглянув на него, отворачивается.

— Скажите, Шмиль,— спрашивает Афанасьев,— где вы бывали каждый вторник между часом и двумя?

Млынский удивленно глянул на Афанасьева. А Шмиль, подумав, спокойно ответил:

— На центральной улице, в галантерейной лавке, над дверями которой висит подкова.

— Зачем?

— Ко мне должен был подойти человек с вопросом...

— У вас нет зажигалки? — сказал Афанасьев.

— Зажигалки нет, есть спички, довоенного производства.

— Ну, здравствуй,— улыбнулся в ответ Афанасьев и повернулся к майору.— Вот, товарищ майор, прошу любить и жаловать: мой пропавший связник. Да, не думал я вас здесь встретить...

— Так получилось,— сказал Охрим и добавил, повернувшись к Млынскому: — Простите, что все не мог вам сказать, товарищ майор.

— Понятно, товарищ Шмиль, — кивнул майор и протянул ему руку.

— Ну, давайте мозговать, как быть дальше.

А ф а н а с ь е в. Мне нужно все время быть в городе.

М л ы н с к и й. Тогда вам потребуется постоянная связь.

А ф а н а с ь е в. И явка.

— Я просил меня отпустить,— сказал Охрим,— но мне отказали.

— Вам нельзя появляться в городе, не выполнив задания гестапо. Ну, связь мы наладим.

Млынский, помолчав, сказал:

— А что касается явки, то есть у меня на примете один человек в городе — отец Павел. Можно держать связь через него.

Афанасьев, взглянув на него, усмехнулся.

— Чему вы улыбаетесь, капитан?

— Да так... давно я к этому попу приглядываюсь...

Оба рассмеялись.

Штаб генерала Ермолаева.

В кабинете Ермолаев и член Военного Совета фронта Садовников.

— Фашисты заканчивают сосредоточение своих сил...— говорит Ермолаев.— И в ближайшие дни можно ожидать наступления.

— Какие дивизии у них на главном направлении удара? — спрашивает Садовников.

— Вторая, двенадцатая и танковая «Райх».

— Это точные сведения?..

— Да, получены из разных источников и подтверждены капитаном Афанасьевым.

— Они ничего не сняли для укрепления своих тылов? Вы докладывали, что отряд майора Млынского активно действует на коммуникациях противника? — спрашивает Садовников.

— Фон Хорн — старая лиса. Он не снял с фронта ни одного солдата,— отвечает Ермолаев.

— Что будем делать, Сергей Павлович?

Ермолаев подходит к большой оперативной карте, занимающей всю стену кабинета. Молча рассматривает ее. К карте подходит и Садовников.

— Они могут прорвать нашу оборону,— замечает Ермолаев.— У нас здесь...— показывая на карту,— только три дивизии, измотанные в боях, и по численности фактически полки... и артучилище...

Садовников, не отрывая глаз от карты, спрашивает:

— Что у нас в резерве?

— Две танковые бригады и дивизия Казакова.

— А что если, не дожидаясь наступления противника, упредить его нанесением контрудара,— рассуждает Садовников.

— Чем?

— Ввести резервы.

— Ну, если фон Хорн перебросит с другого участка свежие силы, тогда нам будет тяжело.

Садовников смотрит на карту.

— Откуда он может снять свои части?

— Допустим, с левого фланга...

— Это восемнадцатая танковая.

— Совершенно верно, — отвечает Ермолаев.

Немного подумав, Садовников предлагает:

— А что если сосед справа поможет ударить вместе с вами?

— Хорошо бы.

Член Военного Совета развивает свои мысли:

— Значит, мы с вами должны подумать, каким образом мы можем воспрепятствовать переброске частей противника.

Поддерживая высказанную Садовниковым идею, Ермолаев замечает:

— Это можно было бы сделать, если бы хотя бы на несколько дней вывести из строя узловую станцию, взорвать мост вот на этой дороге. И тогда при теперешних погодных условиях противник был бы лишен возможности маневра.

— Тогда, может быть, подключить авиацию и разбомбить этот узел? — продолжает Садовников.

— Это малоэффективно. У них там сильная противовоздушная оборона. И при такой погоде невозможно прицельное бомбометание.

— А что если... одновременно с авиацией подключить отряд Млынского?.. Летчики начнут, а Млынский закончит,— предлагает Садовников.

— Резонно, резонно! — немного подумав, отвечает Ермолаев.— Но для этого нужно, чтобы удары были нанесены накануне наступления. Надо точно знать час наступления фон Хорна...

Лагерь Млынского.

В дом входит дед Матвей. С ним разговаривает Млынский.

— Готов, Матвей Егорович?

— Солдат всегда готов, товарищ майор! — с хитрецой отвечает дед Матвей.

— Ну, присядь на дорожку, чайку выпьешь? — Млынский поднимает чайник.

— Да нет, я уж попил.

— Оружие у тебя есть?

— Есть, а как же?

— Покажи.

Дед Матвей достает пистолет и показывает его командиру. Млынский мягко забирает у деда оружие и говорит:

— Береженого бог бережет. Отдам, когда вернешься. Задание у тебя ответственное. Штаб фронта ждет.

— Понимаю, Иван Петрович.

Млынский продолжает напутствие Матвею Егоровичу:

— Ты... погоди. Ты к отцу Павлу сразу не иди, потрись в церкви, оглянись, не притащил ли хвоста... Ну, как водится, свечку поставь, помолись...

Дед Матвей с грустью в глазах говорит:

— Свечку поставить можно Настасьюшке моей.

— Ну вот... Не забыл молитвы-то?

— «Отче наш, иже еси на небеси, да святится имя твое...», помню, надо же...— усмехнулся дед Матвей.— Я ведь в бога давно не верю, Иван Петрович.

— Ну, ты и теперь не верь. А все-таки храм божий.

Млынский и дед Матвей смеются.

Лес у станции. Глубокий снег. По лесу идут для смены караула Охрим, Игнат и впереди них Вакуленчук.

Они вышли к опушке леса. Впереди заснеженное поле. Вдали на пригорке станция. Мичман прикладывает две руки ко рту и раздается звук кукушки. Из густого кустарника поднимается голова солдата. Он и его напарник подходят к Вакуленчуку.

— Смена пришла! — говорит Вакуленчук.— Намерзлись?

— Два часа лишних пролежали,— ворчит солдат.

— Как на станции? — спрашивает Вакуленчук.

— Шесть эшелонов прошли на север, к фронту, три из них с танками. Четыре вернулись порожняком и два эшелона с ранеными,— ответил солдат.

Вакуленчук берет у Игната бинокль, смотрит. На станции видны маневровые паровозы, вагоны, цистерны, вышки с пулеметами. Медленно двинулся и вытянулся кишкой состав с цистернами. Два паровоза, набирая скорость, вытаскивают его за выходные семафоры. Вакуленчук приказывает Игнату принять пост и напутствует:

— Будь повнимательней. Смену пришлю к ночи...

— Есть, командир! — отвечает Игнат.

Вакуленчук с двумя солдатами скрылись в лесу.

На посту расположились Игнат и Шмиль. Игнат смотрит в бинокль. По железной дороге едет дрезина.

— Прижился ты, Охрим, в лесу-то! — закурив, говорит Игнат.

— Кури осторожней,— делает ему замечание Охрим.

— А ты, я гляжу, пугливый стал, даже чересчур! — замечает Игнат.— Небось, забыл про своих хозяев-то, а? — смотрит на Охрима.

Охрим насторожился.

— Чего смолк? Испугался? Ха-ха-ха! — засмеялся Игнат и внятно сказал.— Тебе привет от Совы!..

Охрим ничего не ответил.

— Слышь, Охрим!.. Тебе привет от Совы! — повторил Игнат.

— Сова живет у дятла! — ответил Охрим.

— У дятла!..— подтвердил, улыбаясь, Игнат и добавил: — Ну вот и обменялись по всей форме... Засиделись мы тут с тобой и ничего не сделали!.. Не сносить нам головы... В общем, сегодня вечером надо устроить панихиду.

— Не рано ли?..— замечает Охрим.

— Смотри, чтоб поздно не было! — зло обрывает его Игнат.— Они еще чего-то затевают. Я возьму на себя Млынского, комиссарчика и Серегина, они всегда в одно время в избе собираются... А ты Наташку и рацию кончишь. Чтобы одновременно... После развода придешь за кухню, там у меня гранаты припасены... Сделаем и тиканем!

— Ладно! — угрюмо ответил Охрим.

Землянка радиста.

Наташа расшифровывает радиограмму, рядом стоит Млынский.

— Что там? — нетерпеливо спрашивает он.

— Опять запрос насчет разведданных! — отвечает Наташа, передавая листок Млынскому.

— Когда следующий сеанс?

— Дали время через каждые два часа... Очень ждут...— добавляет она.

Входит Алиев.

— Дед Матвей появился.

— Где он?

— На заставу приполз. Совсем плох старик. Зина уже там.

— Наташа, передай: на связь выйдем позже,— говорит Млынский и вместе с Алиевым выходит из землянки.

На ложе из сосновых веток полулежал дед Матвей. Пламя от небольшого костра, прикрытого сбоку пологом плащ-палатки, бросало слабые отсветы на его лицо. Он тяжело дышал. Потные волосы вылезли из-под рваной ушанки. Зина растирала ему обмороженные ноги. Солдат охранения помогал ей. Увидев Млынского, дед отстранил Зину, попытался подняться.

Командир, наклонившись над дедом Матвеем, сказал:

— Матвей Егорыч!..

— Прости, Иван Петрович, — перебил его слабым голосом старик,— подвел тебя дед Матвей... Заставы кругом, никак не пройти. Полем хотел было... да вот... снег куды большой. Прости...

— Лежи, лежи, Матвей Егорович,— сказал Млынский.— Зина, продолжай...

Зина снова принялась растирать деду ноги.

— Внутрь немного бы, а? — сказал дед.

— Сейчас, сейчас,— засуетилась Зина.

— Значит, пройти никак нельзя? — вздохнул Млынский.

— Я нынче не дойду, притомился...— тихо сказал дед и замолк.

— Я пришлю людей с носилками,— сказал Млынский Зине.— Перенесите его ко мне в домик...

Темная ночь. За кухней-землянкой в лесу стоят двое: Охрим и Игнат. Из-под присыпанного снегом валежника Игнат достает гранаты.

— Значит, договорились! — шепчет Игнат.— Вернется Млынский с Алиевым, свистну — начинай. Часового у входа снимешь, Наташка в землянке одна должна быть. Семен в карауле сегодня... Пять гранат хватит и на нее и на рацию...— передает гранаты Охриму.

— Дай еще одну гранату! — просит Охрим.

Треснула ветка. Игнат резко повернулся... Тишина.

— Ты чего? — шепчет Охрим.

— Вроде бы шорох был! — отвечает Игнат.

— Ветер! — отвечает Охрим. — Так дай еще одну!

— На! — протягивая гранату, шепчет Игнат...

— Может, еще и пистолет дашь?

— Ох, жадный ты, Охрим. Обойдешься гранатами.

Вдруг резкий луч фонарика ослепил лицо Игната. Он от неожиданности на мгновение закрыл глаза, и тут же Охрим схватил его. Но Игнат с силой оттолкнул его от себя, отскочил в сторону, выкрикнул: «Эх ты, подлюга, легавый»,— дважды выстрелил из пистолета и побежал в лес. Охрим, схватившись за живот, застонал и упал на снег.

Из-за кустов выскакивают три матроса.

Впереди — Сашка. Он дает по убегающему Игнату очередь из автомата. Игнат, скрываясь за деревьями, бросает в сторону матросов одну за другой две гранаты.

Раздаются оглушительные взрывы.

Матросы продолжают стрельбу. Игнат, выронив пистолет, зашатался, упал за кустами мертвым.

Луч фонарика высветил на снегу его тело. Невдалеке пытался подняться тяжело раненный Охрим.

Лагерь Млынского.

Дед Матвей лежит на скамье, укрытый овчиной... Алешка, внук деда Матвея, поправляет тулуп, подтыкая его, чтоб не дуло. Зина потрогала лоб деда Матвея, сказала:

— Леш, слетай ко мне в землянку, там металлическая коробка на полке под марлей, в ней аспирин. В общем Мишутку разбуди, он тебе покажет. Давай.

Алешка выскочил из комнаты, едва не налетев на Млынского, Алиева и Вакуленчука. Млынский, взглянув на деда, спросил у Зины:

— Ну, как он?

— Да хуже ему, горит дед Матвей.

Млынский сел, снял шапку и с сердцем сказал:

— Пришла беда — отворяй ворота...

Дед Матвей заворочался вдруг и негромко сказал:

— Иван Петрович!

Не дав ему договорить, майор просит:

— Ты, лежи, лежи, Матвей Егорыч, не волнуйся. Что-нибудь придумаем.

Дед Матвей настойчиво продолжает:

— Иван Петрович, Алешку с Мишуткой отправить надо. Они пройдут...

Млынский вскинул на него взгляд:

— Да что ты, дед! Риск-то какой!..

— Для тебя — большой,— сказал дед,— для меня чуть поменьше, а для них... мальцы... им сподручней прошмыгнуть. Да и Алешка дорогу знает...

— Дети, Матвей Егорович!.. Жалко,— сказал Алиев.

— А мне что? Не жалко? — резко отвечает дед Матвей.— Алешка-то ведь, внучек,— единственная родная душа на свете... Иван Петрович, Москва ведь ждет. Может, сам Сталин ждет. Я Алешке объясню, что и как...

Ты только охрану им понадежнее дай, чтоб до самых немецких постов проводили...

Млынский молчит.

— Товарищ майор,— вступила в разговор Зина. — Разрешите мне?.. Честное слово, пройду...

— Да не пройдешь ты, Зина,— устало сказал дед Матвей.— Первый немец тебя сграбастает... И Петренко по городу шарит, узнает враз...

— Зина, идите к себе, в санчасть, Охрим Шмиль тяжело ранен,— сказал майор и повернулся к Алиеву. После паузы сказал:— Придется посылать мальчишек, Гасан, другого выхода не вижу.

— Да,— соглашается комиссар.

Млынский отдает приказание Вакуленчуку:

— Готовьте ребят в дорогу!

— Есть,— отвечает мичман.

В церкви идет утренняя служба.

Молящихся немного: старушки в черных платках, несколько стариков с бородами и лысеющими головами; плохо одетые, закутанные в платки и шарфы дети.

На большом иконостасе, в золотом окладе висит икона божьей матери.

Ветер врывается в разбитую снарядами крышу. Она прикрыта листами железа, которые издают неприятный скрипящий звук. На длинной тяжелой цепи, чуть-чуть покачиваясь, висит огромная, наполовину разбитая хрустальная люстра.

Служба подходит к концу. Закончилась проповедь, прочитанная отцом Павлом. Церковный хор поет последнюю молитву, гулко разносящуюся под высокими сводами церкви: «Господи помилуй, господи помилуй, господи помилуй, благослови».

На возвышении стоит отец Павел. Серебряный крест висит на его груди. Когда хор закончил петь, он широко перекрестился, произнес заключительные слова службы:

— Христос, истинный бог наш, молитвами пречистне своея матере и всех святых. Помилует и спасет нас, яко благочеловеколюбец.

Затем взял двумя руками большой крест и, осеняя им молящихся, спустился с возвышения.

Верующие подходят целовать руку и крест. С некоторыми он разговаривает, что-то советует, кого-то успокаивает. Люди уходили, прикладываясь к иконе, висящей на тяжелой колонне, поддерживающей своды церкви.

Алеша и Миша, держа в руках шапки, подошли к отцу Павлу. Нагнувшись, он что-то говорил внимательно слушавшей его маленькой сухонькой старушке. Она перекрестилась, поцеловала крест, руку отца Павла, сказала:

— Помолись за меня батюшка,—и, отвесив несколько поклонов, ушла.

Алеша поцеловал крест и сказал:

— Благословите, отец Павел.

Когда священник положил ему руку на голову, прошептал:

— Вам поклон от Александра Карповича!..

— А где он теперь живет, сын мой?.. — тихо спросил отец Павел.

— У Чистых прудов, дом семь,— быстро ответил Алеша и добавил.— Он просит вас благословить его...

— Придешь ко всенощной в четыре часа. Я передам для него просвиру.

Алеша поцеловал протянутую руку и отошел в сторону.

Подходит Мишутка:

— Благослови, батюшка.

— Иди, сынок, иди.

Благословив Мишу и стоящего на костылях старика калеку, отец Павел степенно удалился в царские врата с содранной во многих местах позолотой.

Алешка и Миша идут из города по обочине проселочной дороги, прикрытой с двух сторон низким кустарником. За ними, в неясной морозной дымке, на горизонте проглядывался город.

— Леш! Есть охота! — сказал Миша.

— Ну, ты даешь, Мишка!.. Туда всю дорогу жевал, в городе ел, сало мое слямзил. Все тебе мало!..

— Сала-то там было! — угрюмо ответил Миша.

— Натощак идти легче!.. Ты снежку вместо мороженого,— засмеялся Алешка.

— Леш!.. Дай просвирку откусить... — заныл Миша.

— Я те дам!— с угрозой ответил Алешка.— Забудь про нее...

— Леш, ну дай откусить.

— Отстань, Мишка.

Из-за поворота дороги выехала легковая машина. Она быстро проскочила мимо них.

В машине рядом с водителем сидел Шмидт. Сзади — Петренко и другой офицер — Вилли, Петренко обернулся и посмотрел на удаляющихся ребят. Вилли спросил:

— Что вы там рассматриваете, господин Петренко?

— Мне показалось, что я знаю этих ребят!— ответил Петренко и, немного подумав, предложил:— Давайте вернемся!.. Я кажется видел их в отряде Млынского...

— Хи, хи, хи... Вам везде мерещится отряд Млынского! — весело заметил сосед Петренко.

— И все-таки, господа, давайте их проверим! — с обидой в голосе сказал Петренко.

— Ну, что, Ганс, вернемся? — нерешительно спросил Вилли у Шмидта.

— Я не люблю возвращаться, Вилли! Плохая примета... — ответил Шмидт.— Но если господин Петренко настаивает...

— Вот именно.

— Франц, поехали назад,— приказывает Шмидт шоферу. Машина разворачивается в сторону ребят.

В придорожных кустах у поворота дороги лежит Вакуленчук с группой бойцов. Он видит приближающихся ребят и двинувшуюся в их сторону машину. Ребятам осталось пройти метров пятьдесят, чтобы скрыться за поворотом. Но они идут не спеша...

Машина приближается.

Вакуленчук побежал вдоль кустов в их сторону...

Машина все ближе. Не успеть!.. Сейчас она догонит ребят.

Он выскакивает на дорогу, кричит: «Ложись!» — и бросает гранату.

Ребята падают в снег рядом с машиной.

Взрыв.

Вакуленчук на бегу, почти в упор прошивает очередью из автомата остановившуюся машину.

Вакуленчук бросает вторую гранату.

Машина, потеряв управление, летит под откос, переворачивается, загорается. Из нее выскакивают Петренко, Вилли и Шмидт.

Из леса появляются три солдата из отряда Млынского. Бежит Петренко и стреляет. Его из автомата убивает Вакуленчук.

Вспыхнула факелом машина, разбрызгивая вокруг себя горящий бензин.

Солдаты несколькими очередями срезали бегущего в горящей одежде офицера.

Шмидт на ходу стреляет в Вакуленчука. Мичман, выронив автомат, падает. Один из солдат очередью из автомата убивает Шмидта.

Когда скоротечный бой затих, Мишутка бросился к Вакуленчуку. Склонив голову на грудь лежащего мичмана, заплакал.

В землянке Наташа передает текст шифрограммы...

Писк морзянки превращается в слова текста:

«Наступление фон Хорна начнется семнадцатого ноября шесть часов тридцать минут... Наступление фон Хорна начнется... — отстукивает точки-тире рука Наташи.— Выполнению поставленной вами задачи готовы. Млынский».

В штабе Млынского идет совещание командного состава. Все с напряженным вниманием слушают секретаря горкома партии Николая Сергеевича:

— Горе лютует на нашей земле. Враг не щадит ни стариков, ни детей, но нас не сломить. Весь народ поднялся на борьбу с фашистскими захватчиками. Нас, партизан, воодушевляет, товарищи, что в этот бой мы идем вместе с вами, бойцами Красной Армии. Смерть фашистским захватчикам!

Закончив, Николай Сергеевич садится за стол. К присутствующим обращается Млынский:

— Товарищи командиры, еще раз уточняю задачу! Рота Розанова выходит на шоссе, взрывает мост и контролирует дорогу. Ни одна машина, ни один солдат не должны пройти ни в сторону станции, ни от нее...

— Ясно, товарищ майор! — сказал Розанов.

— Капитан Серегин с тремя взводами и партизанами Николая Сергеевича ликвидирует охрану узла, комендатуру и прикрывает отход отряда.

— Есть!.. — отвечает Серегин.

— Старший лейтенант Хват с двумя взводами уничтожает вокзал, пакгауз и водокачку.

— Понятно, товарищ майор.

— Комиссар Алиев с саперами взрывают пути и поворотный круг, и в первую очередь входные и выходные стрелки.

— Ясно,— кивает Алиев.

— Лукьянов?

— Здесь я, товарищ майор! — отозвался от входа Лукьянов.

— Со своими ребятами сталкиваешь составы с рельсов. Начнете с эшелона с танками.

— Устроим завальчик.

Все смеются.

М л ы н с к и й. Ну, посмотрим,— и обращаясь к подпольщику-железнодорожнику, продолжил:— Захар Петрович, машинисты не подведут?

Захар твердо отвечает:

— Порядок, товарищ майор, люди надежные.

М л ы н с к и й. Хорошо. Бейсамбаев, вашему отделению обеспечить эвакуацию раненых в лес, Зина их примет...

— Ясно,— отвечает Бейсамбаев.

З и н а. Есть, товарищ майор.

Млынский смотрит на часы и говорит:

— Все, вопросы?

Цель операции и конкретные задачи каждому ясны. Вопросов не возникло.

Майор продолжил:

— Так, понятно. Через час выступаем. К ночи как раз выйдем на исходные позиции. Все свободны.

Участники совещания, переговариваясь между собой, уходят. В комнате остались Николай Сергеевич и Млынский. Первый берет свой автомат, вешает его через плечо, майор надевает шинель. На него очень внимательно и сочувственно смотрит секретарь горкома и медленно спрашивает:

— Иван Петрович, ты про своих что-нибудь знаешь?

— Вот уже на фронте получил от них письмо. Собирались эвакуироваться, но мать очень болела.— Млынский сделал паузу, спросил:

— А что, где, как...

Николай Сергеевич сел, сразу не отвечает. К нему подходит Млынский и, уже не скрывая волнения, вновь интересуется:

— А ты что? Что-нибудь знаешь?

— Они не успели эвакуироваться, не успели. Потом их забрали в гестапо.

Млынского все более охватывает предчувствие непоправимой беды:

— Говори!

— Мужайся, Иван.

— Говори...

Николай Сергеевич сдавленным голосом тихо произносит:

— Вчера ночью их...

Млынский сгорбился, рукой взялся за голову, тяжело опустился на скамейку.

Перед его мысленным взором предстали старенькая мать, жена, дети, их короткая, порой трудная жизнь. На сердце острой болью отдалась горечь тяжелой утраты.

Через несколько минут он встал, дрожащими руками надел ремень, поправил пистолет, выпрямился и, взглянув на часы, твердым голосом сказал:

— Нам пора!

Лагерь Млынского кипит, как муравейник. Вокруг все движется. На сани грузят ящики с гранатами и толом. Навьючивают на лошадей пулеметы. Рота Розанова уже ушла из лагеря. Выстраивает своих людей и Хват, он подходит к каждому, проверяет экипировку. Двое солдат в сопровождении Зины несут несколько сумок с медикаментами. Заканчиваются последние приготовления. Отряд отправляется на новую дерзкую операцию.

Крупный железнодорожный узел. Ночь.

Много путей. Вытянулись длинные составы. На платформах танки, орудия, автомашины. Стоят несколько составов с цистернами. Два небольших маневровых паровоза передвигают вагоны, формируя состав.

На главном пути останавливается длинный состав с горючим.

В конце станции тяжелый паровоз заправляется у водокачки водой... За красным кирпичным пакгаузом, на площадках стоит несколько зенитных орудий. Такие же орудия недалеко от сторожевых вышек, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга. Два ряда проволоки опоясывают границы станции, открывая только входные и выходные стрелки у семафоров.

Недалеко от станции начинается лес. В зарослях густого кустарника, у края леса, стоят несколько человек.

Среди них Млынский со своим штабом и секретарь подпольного горкома партии Николай Сергеевич.

Млынский сказал, грустно улыбнувшись:

— Жалко станцию... Строили, а теперь сами и порушим так, чтобы камня на камне от нее не осталось.

— Выстроим,— сказал Николай Сергеевич,—краше прежней...— и, вздохнув, добавил: — Вот только людей не вернуть.

Млынский смотрит на часы.

— Выходите на исходные!.. Ну, счастливо!

В соответствии с боевым заданием бойцы отряда двинулись к станции.

Слышится шум приближающихся советских бомбардировщиков. Они заходят над станцией и сбрасывают на нее бомбы.

Первые бомбы разорвались во дворе немецкой казармы. Другие у складских помещений недалеко от леса.

Открыли огонь зенитные пушки и пулеметы. Линии трассирующих пуль расчертили черное небо. Два прожектора шарили по небу, стараясь схватить в перекрестке своих лучей невидимые в ночи самолеты.

Взрывы бомб, залпы зениток и очереди пулеметов слились в сплошной гул. Млынский со своим штабом, воспользовавшись налетом авиации, подтянул отряд вплотную к железнодорожной станции. Высоко в небо взвилась красная ракета... и сразу же где-то впереди раздались звуки автоматных очередей, взрывы ручных гранат. Отряд Млынского начал бой за станцию.

Солдаты быстро и четко снимают немецкие посты, продвигаются дальше, вступают в рукопашный бой с гитлеровцами. Подрывники закладывают мины под вагоны. Начинаются взрывы.

Горят составы с горючим. В свете пламени пожара видны маленькие фигурки мечущихся немцев.

Взрывы вспыхивают на всем протяжении железнодорожных путей.

Комиссар Алиев бежит с группой солдат, он командует:

— За мной!

Длинный состав с танками на платформах медленно, тяжело подталкиваемый маневровым паровозом, двинулся к выходным стрелкам. Млынский подбегает к Захару и, показывая на этот состав, спрашивает:

— Что с этим эшелоном?

— Паровоз подцепили, отгоняем.

М л ы н с к и й. Давай! Быстрей, времени нет!

— Есть.

Почти одновременно сильный взрыв потряс воздух... Состав приближался к выходному семафору... Первые платформы, плавно переворачиваясь, со скрежетом валились с насыпи. Два крытых вагона встали на дыбы и развалились.

К Млынскому подбегает лейтенант Хват и докладывает:

— Товарищ майор, водокачка заминирована...

— Хорошо, взрывайте.

— Есть.

Проходят считанные минуты, и водокачка рухнула.

...Высоко в небе вспыхнул самолет и ярким горящим комом упал где-то за станцией...

...Станция в огне. Густой черный дым заволакивал все вокруг. Уже ничего не было видно... И только вспыхивали огоньки отдельных взрывов.

Бежит солдат, он останавливается перед Млынским.

— Товарищ майор, немцы к дороге прорвались.

— А, черт! Капитан Серегин, ликвидируйте прорыв!

— Есть, товарищ майор,— ответил Серегин и с группой бойцов бросился к месту прорыва наперерез гитлеровцам. Он выхватывает противотанковую гранату и бросает под бронетранспортер. Бойцы в упор расстреливают фашистов, но в это мгновение падает сраженный вражеской пулей Серегин. Его тело Бейсамбаев относит к лесу. Бойцы с удвоенной яростью бросаются на врага. Гитлеровцы обратились в бегство.

Подходит Николай Сергеевич и сообщает:

— Иван Петрович, подходы к станции заминировали.

— Хорошо, Николай Сергеевич!

К лесу начали подносить раненых. Зина делала им перевязки и укладывала на сани. Принесли раненого Хвата.

Млынский появился у здания горящей станции. Подошел Алиев со своими солдатами, Лукьянов, Николай Сергеевич с группой партизан.

Все взволнованы боем. У многих лица черные от гари.

Станция догорает. Все, что могло быть разрушено, было разрушено. Горели опрокинутые вагоны и цистерны, торчали рельсы взорванных путей.

Млынский посмотрел на часы:

— Отходим! Ракеты! — отдал он короткий приказ.

Высоко над рекой новый красавец мост. Его легкие ажурные фермы высвечиваются в свете падающих сигнальных ракет. Бесшумно сняв часовых, к мосту устремились бойцы отряда и партизаны. Они быстро закладывают под конструкции моста ящики с толом. Поджигают бикфордов шнур и отбегают от моста. Один за другим раздаются сильные взрывы. Мост разваливается, его фермы падают в воду, поднимая огромные столбы брызг.

В выдолбленном в земле укрытии расположился командный пункт штаба фон Хорна.

У стереотрубы фон Хорн. Рядом — полковник Кемпе, чуть поодаль у стола с телефонами — штандартенфюрер Вольф.

Впереди большое заснеженное поле, упирающееся в далекий густой лес. Там, в конце поля, у самого леса линия обороны советских войск. Окопов не видно. Все запорошено снегом.

Заговорили немецкие батареи... В районе леса появились вспышки взрывов... Началась артиллерийская дуэль.

Фон Хорн обернулся к генералу авиации:

— Авиация готова, генерал?

— Низкая облачность, господин командующий. Прицельное бомбометание обеспечить трудно...

— Предупредите своих асов — не будут видеть земли — не бомбить! А то разбомбят мои танки...

— Господин генерал-полковник, — докладывает Кемпе,— дивизия СС «Райх» вышла на исходные!

— Отлично, полковник.

На КП быстро входит офицер. Переводит дыхание, докладывает:

— Господин генерал-полковник! Генерала Бергера с правого фланга обходят русские танки с пехотой.

— Вы не ошиблись? — спрашивает Хорн.

— Нет, господин генерал-полковник! — отвечает офицер.— Я был обстрелян!

Фон Хорн, Кемпе и еще два генерала наклоняются к карте.

— Где вы наткнулись на них?

Офицер показывает:

— Они ударили по правому флангу.

Фон Хорн, проведя рукой по карте, взглянул на Кемпе, задумался...

— Но это же самоубийство. Они сами лезут в котел.

— Надо пропустить их и отсечь! — продолжает фон Хорн. И, поворачиваясь к офицеру-связисту:

— Соедините меня с Бергером.

Связист докладывает, что Бергер у телефона.

Фон Хорн берет трубку:

— Бергер, что там у вас? — слушает, повторяет. — Смяли ваш правый фланг?.. Какими силами? Две танковые бригады. Вы не ошиблись? Пропустите их и замкните фронт... Я переброшу к вам из резерва восемнадцатую танковую дивизию... Спокойней, Бергер! — смотрит на часы. — Через час я начинаю наступление!..

— Кемпе, распорядитесь о переброске восемнадцатой танковой к генералу Бергеру,— приказывает фон Хорн, возвращаясь к стереотрубе.

Кемпе мрачно посмотрел на высокого эсэсовца, стоящего в глубине блиндажа.

— Господин генерал-полковник! — робко сказал Кемпе.

— Выполняйте приказ! — не отрываясь от стереотрубы, бросил фон Хорн.

— Мы не можем перебросить восемнадцатую танковую дивизию...

— Что?! — резко повернулся фон Хорн.— Что вы сказали?

— Только что сообщили, что отряд Млынского уничтожил узловую станцию и взорвал мост на шоссейной дороге — и, опустив глаза, добавляет: — А других дорог нет!..

Пауза. Фон Хорн обвел взглядом офицеров. Остановился на Вольфе.

— Млынский, Млынский!.. — как бы про себя повторил фон Хорн и снова: — Млынский... майор... помню... — и после паузы, не отрывая взгляда от Вольфа, еле сдерживаясь, сказал: — Это будет стоить вам головы, штандартенфюрер Вольф... А вас, генерал,— обратился он к стоящему рядом генералу,— я отдам под суд! — последние слова он уже выкрикнул.

Фон Хорн подошел к карте, некоторое время что-то прикидывал... Помолчал, потом, ни на кого не глядя, тихо сказал:

— Русские устраивают нам котел!.. Армия Ермолаева перешла в наступление... Не они, а мы попадаем в окружение... — и после паузы: — Кемпе. Срочно переходите к обороне!— немного подумав, добавил:— Разверните вторую дивизию фронтом на север. Выдвиньте из моего резерва артбригаду.

После паузы приказал:

— Пустите в наступление танковую дивизию СС «Райх»... они хоть немного задержат удар русских. Сворачивайте КП. Переезжаем в штаб армии, если не успеем развернуться, они выйдут на наши тылы...

На окраине леса, на крутом берегу выстроился отряд Млынского. Развернуто знамя полка.

Между молоденьких березок братская могила. Длинный прямоугольник свежевырытой земли очерчивает ее границы. Рядом стоят женщины, дети и старики из окрестных деревень. В каре, впритык друг к другу, сани. На них лежат раненые бойцы.

Выступает Млынский:

— Сегодня мы прощаемся с нашими товарищами, которые отдали свои жизни за свободу и независимость Родины.

Он стоит на небольшом ящике из-под гранат. Рядом Алиев.

— Над могилой наших боевых друзей мы клянемся не давать врагу ни минуты покоя, ни днем, ни ночью! Пока бьются наши сердца, пока руки держат оружие и пока последний захватчик не перестанет топтать землю наших отцов и дедов...

Слова командира все слушают в абсолютной тишине. Сосредоточены лица Алиева, Бондаренко, деда Матвея, Зины...

Майор продолжает:

— Пройдут годы. Вырастут наши дети. Они будут гордиться своими отцами и матерями. Они расскажут нашим внукам о тех, кто сегодня, не щадя собственной жизни, защищает священную нашу землю. Мы уходим дальше на запад. Впереди нелегкий и длинный путь. Мы клянемся, что пройдем сквозь огонь и стужу, сквозь смерть и муки и уничтожим фашистского зверя в его собственном логове. Мы вернемся. Мы вернемся с победой! Клянемся!

Все бойцы торжественно произносят:

— Клянемся! Клянемся! Клянемся!

На фоне развернутого знамени полка мимо Млынского проходят солдаты его отряда...

Фильмография

Совместное производство киностудии «Мосфильм» (СССР) и творческого объединения «Иллюзион» (ПНР)

«Помни имя свое», 10 ч.
Авторы сценария Эрнест Брылль, Сергей Колосов, Януш Красиньский. Режиссер-постановщик Сергей Колосов. Главный оператор Богуслав Лямбах. Главный художник Михаил Карташов. Композитор Анджей Кожиньский. Звукооператор Владимир Крачковский.
В ролях: Людмила Касаткина, Людмила Иванова, Лиля Давидович, Ришарда Ханин, Тадеуш Боровский, Владимир Ивашов, Леон Немчик, Слава Астахов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Большое космическое путешествие», 7 ч.
Автор сценария С. Михалков, при участии В. Селиванова. Режиссер-постановщик В. Селиванов. Главный оператор В. Архангельский. Главный художник Д. Богородский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Набатников.
В главных ролях: М. Берлинская, С. Образов, И. Сахаров, Л. Овчинникова, П. Иванов, В. Ухин, Н. Мышкова.

Киностудия «Ленфильм»

«Еще не вечер», 9 ч.
Автор сценария М. Ганина. Режиссер-постановщик Н. Розанцев. Главный оператор А. Чиров. Главный художник А. Федотов. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Г. Голубева.
В главных ролях: И. Макарова, К. Лавров, Р. Гладунко, Р. Маркова, О. Маркина, Г. Гальченко, Л. Малиновская, А. Твеленева, Л. Буркова, Л. Гурова, Ю. Горобец.

«Незнакомый наследник», 9 ч.
Автор сценария А. Белов. Режиссеры-постановщики Г. Казанский, О. Дашкевич. Главный оператор Н. Строганов. Главный художник В. Гасилов. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Е. Нестеров.
В главных ролях: М. Пуговкин, Е. Герасимов, Л. Шагалова, С. Акимова, Л. Гарница, Г. Перадзе, В. Павлов, И. Добряков, С. Данилин, Ф. Одиноков, В. Приходько, Г. Штиль, А. Демьяненко.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Поцелуй Чаниты» (по одноименной оперетте Ю. Милютина), 8 ч.
Авторы сценария Е. Шатуновский, Е. Шерстобитов. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Главный оператор М. Черный. Главный художник И. Юцевич. Композитор М. Бойко. Звукооператор Л. Вачи.
В главных ролях: Л. Еремина, А. Евдокимова, Н. Дрожжина, Б. Дьяченко, Ф. Пантюшин, В. Дорошенко, А. Горелик, С. Мишулин, Н. Гаврилов, О. Волин, И. Мурзаева, С. Пейсин, И. Батасова, Н. Хинич.

Одесская киностудия

«Контрабанда», 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик С. Говорухин. Главные операторы Г. Карюк, Ю. Клименко. Главный художник Г. Щербина. Композиторы Е. и А. Геворгян. Звукооператор Э. Гончаренко.
В главных ролях: В. Павлов, Р. Рязанова, Г. Гай, Ю. Пузырев, И. Класс, Ю. Орлов, Б. Цуладзе, Н. Мерзликин, В. Паулус, Р. Катанджян, Б. Ципурия.

Рижская киностудия

«Ключи города», 9 ч.
Автор сценария Л. Бридака. Режиссер-постановщик И. Кренберг. Главный оператор Р. Пикс. Главный художник Х. Ликумс. Композитор И. Земзар. Звукооператор Е. Ольшанко.
В главных ролях: Д. Купле, Л. Старицына, Э. Павулс, А. Майзук, Я. Кубилис, Я. Паукштелло, Л. Грабовский, Л. Баумае, Ю. Леяскалис, Д. Квелде.

«Не бойся, не отдам», 8 ч.
Автор сценария А. Зиле. Режиссер-постановщик Б. Ружс. Главный оператор З. Дудиньш. Главный художник Г. Земгалс. Композитор П. Плакидис. Звукооператор А. Патрикеева.
В главных ролях: Г. Яковлев, У. Витолс, Л. Лиепиня, Л. Озолиня, Э. Крастиня, Д. Ритенбергс, О. Берзиньш, Х. Вздикс, Л. Баумане, Я. Лусенс.

Зарубежные фильмы

«Похищение в Париже», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство «Синема Энтернасьональ» (Франция). Авторы сценария Хорхе Семпрун, Бен Барцман, Базилио Франкина. Режиссер Ив Буассе. Оператор Рикардо Аронович. Художник Марк Десаж. Композитор Эннио Морриконе.
В ролях: Жан-Луи Трентиньян, Джан Мария Волонте, Мишель Пикколи, Мишель Буке, Джин Себерг, Филипп Нуаре, Франсуа Перье.

«Хорошенькое дельце», 9 ч.
Производство «Синема Энтернасьональ» (Франция). Авторы сценария Андре Клер, Робер Тома. Режиссер Жак Беснар. Оператор Марсель Гриньон. Художник Пьер Кадью. Композитор Жерар Кальви.
В ролях: Мишель Серро, Рози Варт, Мишель Галабро, Жак и Поль Пребуа, Раймон Жером.

«Трудная любовь» (по роману Тэцуо Миура), 8 ч.
Производство кинокомпании «Тохо» (Япония). Авторы сценария Кейдзи Хасэбэ, Кей Кумаи. Режиссер Кей Кумаи. Оператор Киеми Курода. Художник Таэо Кимура. Композитор Тэйдзо Мацумура.
В ролях: Комаки Курихара, Такеси Като, Киеси Нагата, Мицу Нобуаки.

«Что такое любовь», 9 ч.
Производство кинокомпании «Сетику» (Япония). Автор сценария Танами. Режиссер Юдзуру Хиросэ. Оператор Такаба. Художник Сигета. Композитор Тацудзаки.
В ролях: Мари Амати, Кенсаку Морита, Маки Косика, Исао Офудзи, Энуэ Танаки, Дзюн Иноуэ, Кей Тани.

Поздравляем

70-летием

орисова

лександра Федоровича,

ародного артиста СССР, лауреа-
а Государственных премий
ССР, снимавшегося в фильмах
Академик Иван Павлов», «Му-
оргский», «Александр Попов»,
Верные друзья», «Вольница»,
Балтийская слава», «Кроткая»,
Пучина», «Здесь наш дом» и
ругих, поставившего кинокарти-
у «Кроткая»

с 70-летием

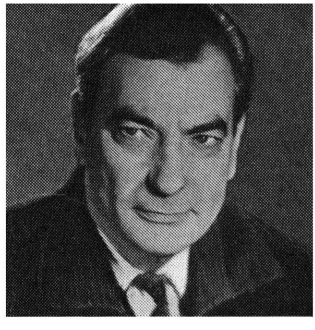
Смирнову Марию Николаевну,

кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР, автора киносценариев «Ее путь», «Айна», «Бабы», «Сельская учительница», «Повесть о настоящем человеке», «Сельский врач», «Полюшко-поле», «Повесть о первой любви», «Хождение за три моря»

с 60-летием

Жженова Георгия Степановича,

народного артиста РСФСР, исполнителя ролей в фильмах «Комсомольск», «Ночной гость», «Исправленному верить», «Третья ракета», «Человек, которого я люблю», «Берегись автомобиля», «Ошибка резидента», «Бой после победы», «Горячий снег», «Океан» и многих других



с 60-летием

Глебова Петра Петровича,

народного артиста РСФСР, снимавшегося в картинах «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Балтийское небо», «Моцарт и Сальери», «Иоланта», «Царская невеста», «Одиночество», «Неподсуден», «Освобождение» и других

5 1975

Номер открывает статья С. Ростоцкого «Вечная тема», посвященная значению военной темы в советском кинематографе и приуроченная к 30-летию Победы советского народа над фашизмом;

публикуется отчет о научно-теоретической конференции по теме «Великая Отечественная война и советский кинематограф», проведенной совместно Военно-политической академией им. В. И. Ленина и редакцией журнала «Искусство кино»;

рецензии В. Кожевникова, О. Кучкиной, Д. Шацилло, В. Коротича на фильмы «Фронт без флангов», «Помни имя свое», «Пламя», «Огненный путь»;

под рубрикой «Великой Победе посвящается» будут напечатаны воспоминания большой группы кинематографистов, прошедших войну с оружием и с кинокамерой в руках;

«О Победе—на разных языках»—так называется подборка известных зарубежных кинематографистов о величии подвига советского народа в борьбе с фашизмом;

значению творчества М. А. Шолохова в развитии советской литературы и искусства, роли шолоховской прозы в кинематографе посвящены статьи известных советских и зарубежных кинематографистов, приуроченные к 70-летию писателя, и другие материалы.

Индекс 70402